DECCA
MENTORED BY
BARTOLI
30 YEARS
Includes
duet with
Cecilia
Bartoli
BARTOLI DECCA
JAVIER
CAMARENA
CONTRABANDISTA
LES MUSICIENS DU PRINCE · GIANLUCA CAPUANO

		TIMING	PAGE
	MANUEL GARCÍA 1775–1832		
1	HERNANDO DESVENTURADO… CARA GITANA DEL ALMA MIA* *El gitano por amor* (Hernando)	8.30	66
2	YO QUE SOY CONTRABANDISTA *El poeta calculista* (El Poeta)	2.25	68
	GIOACHINO ROSSINI 1792–1868		
3	SÌ, RITROVARLA IO GIURO *La Cenerentola* (Ramiro)	5.56	70
	MANUEL GARCÍA		
4	MAIS QUE VOIS-JE? UNE LYRE…VOUS DONT L'IMAGE TOUJOURS CHÈRE* *La Mort du Tasse* (Le Tasse)	6.28	72
	NICCOLÒ ZINGARELLI 1752–1837		
5	PIÙ DUBITAR MI FAN QUESTI SUOI DETTI… LÀ DAI REGNI DELL'OMBRE, E DI MORTE *Giulietta e Romeo* (Everardo)	4.00	74
	GIOACHINO ROSSINI		
6	PRINCIPESSA, SEI TU!… AMOR… (POSSENTE NOME!) *Armida* (Rinaldo) with Cecilia Bartoli (Armida)	14.27	76
	MANUEL GARCÍA		
7	DIEU!… POUR VENGER UN PÈRE, FAUT-IL DEVENIR ASSASSIN? … Ô CIEL ! DE MA JUSTE FURIE COMMENT RÉPRIMER LE TRANSPORT?* *Florestan ou Le Conseil des dix* (Noradin)	4.26	86
	GIOACHINO ROSSINI		
8	CESSA DI PIÙ RESISTERE *Il barbiere di Siviglia* (Il Conte d'Almaviva)	7.57	88
	MANUEL GARCÍA		
9	FORMARÉ MI PLAN CON CUIDADO *El poeta calculista* (El Poeta)	9.51	90
	GIOACHINO ROSSINI		
10	S'ELLA MI È OGNOR FEDELE… QUAL SARÀ MAI LA GIOIA *Ricciardo e Zoraide* (Ricciardo)	7.15	94

*World Premiere Recordings

JAVIER CAMARENA Tenor
CECILIA BARTOLI Mezzo-soprano 6
LES MUSICIENS DU PRINCE — MONACO
GIANLUCA CAPUANO

CECILIA BARTOLI – MUSIC FOUNDATION "INNOVATION FROM TRADITION"

The name Cecilia Bartoli stands for breaking new ground, for innovation from tradition, for the revival of forgotten music. The idea behind the Music Foundation that bears her name is to bring classical music to a wide audience and collaborate with new talent. Thereby, new impulses are given to one of the fundamental pillars of our culture — classical music.

The present album launches a series of recordings produced by the Cecilia Bartoli – Music Foundation and published by Decca, under a new label "Decca — mentored by Bartoli".

With this project the Foundation aims to support and oversee new recordings by exceptional artists. The production of the present album combines support for an extremely talented tenor, Javier Camarena, with research into an important figure in the history of music, Manuel García. It also benefits from the brilliant collaboration of the recently created "Les Musiciens du Prince – Monaco", a jewel among period-instruments orchestras, and its conductor Gianluca Capuano.

Cecilia Bartoli says: "When I was a very young singer, I had the incredible good fortune to be given a recording contract — for my artistic development and for my career this was surely a decisive element. I feel happy and grateful that through my Foundation we are able to provide young artists with the necessary conditions under which they can work on their repertoire, review their interpretation, their technique and put it on record for the future."

CECILIA BARTOLI – MUSIKSTIFTUNG "INNOVATION AUS TRADITION"

Der Name Cecilia Bartoli steht für das Beschreiten neuer Wege, für Innovation aus Tradition, für die Wiederbelebung vergessener Musik. Hinter der Musikstiftung, die ihren Namen trägt, steht der Gedanke, klassische Musik einem breiten Publikum nahezubringen und mit jungen, talentierten Musikern zusammenzuarbeiten. Damit erhält eine der fundamentalen Säulen unserer Kultur — die klassische Musik — neue Impulse.

Mit dem vorliegenden Album beginnt eine Reihe von Aufnahmen, die von der Cecilia Bartoli – Musikstiftung produziert und von Decca unter einem neuen Label "Decca — mentored by Bartoli" veröffentlicht werden.

Mit diesem Projekt will die Stiftung neue Aufnahmen von außergewöhnlichen Künstlern fördern und betreuen. Mit der Produktion des vorliegenden Albums wird einerseits der äußerst begabte Tenor Javier Camarena unterstützt und gleichzeitig eine wichtige Figur der Musikgeschichte, Manuel García, erkundet. Die Aufnahme profitiert auch von der glänzenden Zusammenarbeit mit dem vor kurzem gegründeten Ensemble "Les Musiciens du Prince – Monaco", einem Juwel unter den auf historischen Instrumenten spielenden Orchestern, und seinem Dirigenten Gianluca Capuano.

Cecilia Bartoli meint dazu: "Als ich eine sehr junge Sängerin war, hatte ich das unglaubliche Glück, einen Plattenvertrag zu bekommen — das war für meine künstlerische Entwicklung und für meine Karriere sicher mitentscheidend. Ich fühle mich glücklich und dankbar, dass wir dank meiner Stiftung jungen Künstlern die erforderlichen Bedingungen schaffen können, unter denen sie an ihrem Repertoire arbeiten können, ihre Interpretationen und ihre Technik überprüfen und dies für die Zukunft festhalten können."

CECILIA BARTOLI – FONDATION MUSICALE "DE LA TRADITION À L'INNOVATION"

Le nom de Cecilia Bartoli est synonyme de perspectives inédites, d'innovations issues de la tradition et de renouveau de musiques oubliées. L'objectif qui sous-tend la Fondation musicale qui porte son nom est de faire apprécier la musique classique à un large public et de collaborer avec les talents émergents. C'est ainsi qu'un nouvel élan est imprimé à l'un des domaines fondamentaux de notre culture, la musique classique.

Le présent album inaugure une série d'enregistrements produits par la Cecilia Bartoli – Fondation musicale et publiée par Decca sous le nouveau label "Decca — mentored by Bartoli".

Avec ce projet, la Fondation souhaite soutenir et superviser de nouveaux enregistrements réalisés par des artistes d'exception. La production du présent album conjugue un appui à un ténor extrêmement talentueux, Javier Camarena, et des recherches menées autour d'une figure clé de l'histoire de la musique, Manuel García. Il bénéficie également de la brillante collaboration de l'ensemble récemment formé "Les Musiciens du Prince – Monaco", précieux ajout aux formations d'instruments anciens, et de son chef d'orchestre, Gianluca Capuano.

Comme l'explique Cecilia Bartoli, "quand j'étais une très jeune cantatrice, j'ai eu la chance incroyable de pouvoir signer un contrat d'enregistrement ; cela a indubitablement été une étape décisive de mon développement artistique et de ma carrière. Je suis à la fois heureuse et reconnaissante que par le biais de ma Fondation, nous puissions fournir à de jeunes artistes les conditions nécessaires pour leur permettre de travailler leur répertoire, affiner leur interprétation et leur technique et en garder une trace pour l'avenir".

Manuel García

STRAIGHT OUT OF A NOVEL

Have you ever wondered what picaresque novels were about...? Well, the life of Manuel García could easily have been taken from one: a good-looking and rather roguish upstart, who is unbelievably talented and charismatic, rises from humble beginnings to become one of the most famous people of his day, mixing with nobility and government ministers and counting the megastars of showbiz among his friends. He makes arduous journeys over land and sea, witnesses political upheavals and bloody revolutions, gets himself into all kinds of tight corners including bankruptcy, legal disputes and prison, is the victim of a robbery and possibly engages in bigamy. He regularly falls flat on his face, but he picks himself up again. He is an outstanding tenor, actor, composer and theatre manager — in short, he is the very model of a romantic artist, and someone idolised by his contemporaries and by subsequent generations.

But we are not talking about a sixteenth-century Spanish novel here; we are talking about real life. Born a cobbler's son in Seville in 1775, Manuel García's rags-to-riches story captured the imagination of his contemporaries. The most enthralling episodes are in all likelihood myths inspired by his fascinating personality and his colourful life, others were probably fabricated by García himself — at times simply to save his neck in a tricky situation.

Even his name remains a mystery: baptised Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez, he was to use "García" throughout his life, possibly taking it from one of his grandfathers. When, in Cádiz in 1797, he secretly married the singer and dancer Manuela Aguirre Pacheco (1777–1836), he claimed that his parents had died, even though both were to live happily for another twenty years. At the same time — on his actual wedding day — he got embroiled in a legal case with his new in-laws, who contested the marriage and claimed he had illegally appropriated Manuela's dowry (specifically her stage jewellery and costumes)…

Manuela, however, remained faithful to García and moved to Madrid with him a few months later. Working under her stage name Manuela Morales, she became a soloist at the same theatres as her husband and bore him several children, one of whom, Josefa Ruíz-García, was to make a decent career as a soprano. But the romance was evidently over by 1804, when another singer, a colleague, Joaquina Sitches Briones, fell pregnant. While Manuela, the legal wife, returned to her native Cádiz (and continued to receive covert financial support from Manuel until his death in 1832), Joaquina became García's lifelong companion. During the years in Paris, Italy and London when he became a real international star, Joaquina was always there by his side. She even accompanied him on an adventurous trip to New York and Mexico. Although she was probably never legally married to Manuel, she had a part in all his enterprises and bore him three children, each of whom would make their own mark on the history of nineteenth- and early twentieth-century European music: Manuel Patricio García (1805–1906), Maria Malibran (1808–1836) and Pauline Viardot (1821–1910).

LATIN TEMPER OFFSTAGE...

Manuel García was admired — and often feared — less for his looks (he was once even described as plump) than for his fiery temperament and his tempers on- and offstage. His Andalusian blood was never far from boiling point; in life as in art he was tough and uncompromising with himself and others. He always set the highest of standards and might easily fire musicians from the orchestra, telling them plainly that they were incompetent. When he felt he (and sometimes his colleagues) were not receiving a fair wage, he went on strike or abruptly terminated his contract. Once, in Madrid, a guard who was simply doing his duty did not want to let Manuel into a theatre, whereupon he became so abusive that he had to be put in prison for insulting a member of the military. Another time he was detained for having got himself so drunk during a performance that he couldn't sing his second-act aria.

García was not afraid of people in authority or of high standing. Sometimes, when he felt wronged by the press, he wrote them harsh letters which were then published, and his dispute was carried on in public.

He was strict with his students, in particular his two older children, whom he trained as singers. Manuel and Maria seem to have been terrified of his lessons. Yet the accounts of him shouting at them and even striking them in public may well be anecdotal, designed to illustrate his fiery character more vividly. The same goes for the famous story of Maria Malibran, who was playing Desdemona to her father's Otello, being afraid that in his rage García was actually going to throttle her then and there.

García's restless energy certainly gave him the strength to work non-stop — constantly singing and performing, but also running theatre companies in Madrid, New York and Mexico and composing music in abundance. In addition, he was always happy to help Spanish musicians and eager to offer his advice, for example when the Royal Conservatory of Music in Madrid was founded in 1830. He ran music societies and academies, designed, amongst other things, to give his students a chance to appear regularly in public. In 1824, he published his *Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire*, which consists of a single sheet of essential vocal exercises that would form the basis of the famous "singer's bible" written and published by his son in two volumes in 1840 and 1847, *École de García: traité complet de l'art du chant par Manuel García fils*.

... AND A LATIN TEMPERAMENT ONSTAGE

It was this kind of superhuman energy that was mostly remarked upon when Manuel García stepped out on stage. No wonder his most famous parts were Otello and Don Giovanni! His acting was thought exceptional, thrilling and convincingly real — all of which was unheard of in an opera singer at that time. In *The Barber of Seville* he accompanied himself on the guitar, improvising the part freely or replacing Rossini's serenade with Spanish songs of his own and delighting audiences with his compelling portrayal of the drunken officer and the whining priest-cum-singing tutor.

García's exceptional musicality, rooted in the traditions of Spanish folk music, his early education at one of Seville's collegiate churches and his long experience with the early forms of Spanish operetta, *tonadillas* and *sainetes*, enabled him to improvise and embellish his parts freely. This was recognised as a continuation of the great tradition of the castrati, which had by then practically disappeared.

García was frequently criticised for inserting far too many notes of his own accord — for instance in Paris, where this was seen as incompatible with the classical style, and especially in London, where it was simply considered bad taste. And yet there was no one who did not acknowledge the outstanding craftsmanship and boundless imagination in García's singing that so captivated listeners. A talented composer himself, he knew not only his own vocal line, but the entire score, and his Andalusian background had given him an exceptional feeling for rhythm — the key to treating music with absolute freedom and ease.

García also delivered his words meticulously. It was remarked that in recitatives he appeared to be "speaking" some of the lines — and with an emphasis one could only expect from the Comédie française. Together with his spellbinding acting, it was this quality of delivery which raised Manuel García's art far above the rather formalistic approach of the castrati and propelled him right to the top of the list of great performers of the nineteenth and early twentieth centuries.

The actual colour of García's voice was not considered particularly beautiful, but he was regularly applauded for the elegance of his singing. Whereas at the beginning of his career his voice was described as small, reviewers began to point out the impressive power of his tone after his return to Paris from Italy in 1816. The reason for this notable change was that in Naples, García had in fact been taking formal voice lessons with the tenor Giovanni Anziani and had learned how to improve his sound projection. This was probably the only time he ever studied vocal technique professionally. He was thirty-six.

A FERVENT ADVOCATE OF MOZART AND ROSSINI

Manuel García's contribution to European music history is considerable. For one thing, we must thank him for firmly establishing Mozart's operas in Italy, France and England, which in those days was tantamount to the entire world. Since at that time parts were frequently assigned according to the artist's personality rather than voice category or *Fach*, García became known first and foremost for his legendary Don Giovanni and his Count in *Le nozze di Figaro*, parts which are nowadays given only to bass-baritones. Curiously, it was not considered a mortal sin if a score was adapted or transposed in order to make it fit a tenor range if the artist was considered suitable.

Thus, García sang Ferrando (a tenor role) or Guglielmo (written for baritone) in Mozart's *Così fan tutte*, depending on the needs of the theatre. In Naples and London he appeared as Tamino in *The Magic Flute* (sung in Italian); in London he also sang Sesto in *La clemenza di Tito*, a role originally conceived for a castrato. Once, in a concert, he even took part in an ensemble from *Entführung*.

It was also thanks to García that the music of Rossini became widely known and highly popular. In Naples in 1815, he had sung in the premiere of *Elisabetta, regina d'Inghilterra* opposite Isabella Colbran, who later became Rossini's wife. Colbran was a frequent stage partner. Like García, she was from Spain and considered an absolute megastar.

The following year, Manuel was invited to Rome for the premiere of *The Barber of Seville*. It is common knowledge that because of a theatre intrigue typical of those times the first night was a complete fiasco. The next performance, however, which Rossini declined to attend, was a huge success, thanks, amongst other things, to Manuel García's stunning Almaviva. For García, this opera became a calling card for important debuts quite literally all over the world. And it was he who introduced it — and Rossini as a composer — to Paris and London, where audiences fell for the music immediately.

As we have already mentioned, the other decisive part for García's worldwide reputation was the title role in Rossini's *Otello*, a work that remained popular until it was eclipsed by Verdi's masterpiece of the same name at the end of the nineteenth century. García's repertoire included numerous Rossini operas, including *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia*, *Semiramide* and *Zelmira*, many of whom he sang opposite Colbran, Malibran and other stars of the day. Rossini would never forget how much these performances had boosted his international fame, and he remained grateful and generous towards Manuel's entire family throughout his life.

Four different items on this recording pay homage to this long personal friendship and successful artistic collaboration: the rarely heard aria with an extremely trying high tessitura, "S'ella mi è ognor fedele" from *Ricciardo e Zoraide*, which García sang in London several times; the well-known aria for Don Ramiro from *La Cenerentola*, performed to audiences in New York and Mexico City; and the duet from *Armida*, which appeared in a London concert programme in 1824. Naturally, *The Barber of Seville* is included — but in the form of Almaviva's second-act aria, "Cessa di più resistere". Nowadays, it is usually cut from stage performances due to its difficulty. To those who know *La Cenerentola* well, it might sound vaguely familiar, however…

TRANSATLANTIC OPERA

Manuel García's persistence as an entrepreneur and his enthralling stage presence were also decisive in establishing opera on the other side of the Atlantic Ocean. In 1825 he took his family and some other singers to New York where, with the help of enthusiastic locals and musicians from the recently started Philharmonic Orchestra, he set up a professional opera company and staged the first-ever full season of Italian opera. Once again, Mozart and Rossini formed the core repertoire on this, one of his most remarkable adventures, but the season also included operas written by García himself.

The eagerly anticipated opening night — Rossini's *Barber*, what else? — was attended by, among others, Napoleon Bonaparte's brother and former king of Spain Joseph-Napoléon and James Fenimore Cooper.

One evening, the legendary actor Edmund Kean came to compliment García on his interpretation of Otello, a character Kean himself was going to play the following night. A few months later, Lorenzo da Ponte, who had left Europe twenty years earlier and had meanwhile become a professor of Italian at Columbia University, had the unexpected pleasure of once again seeing his *Don Giovanni* — a magic moment we may think of when enjoying Javier Camarena's interpretation of the serenade "Deh, vieni alla finestra".

Americans cannot be said to have taken to Italian opera easily. They found it interesting, curious even, but they were not entirely enthused by it, and they were taken aback by the extravagance and expense. They were happy to go to see an opera once, but then they didn't want to see it again, so the Park Theatre tended to be empty on follow-up nights. New Yorkers opened their hearts to the young Maria, however, especially when she first brought the house down with "Home, Sweet Home", which she had decided to deliver in English during Rosina's music lesson in *The Barber of Seville*.

In New York, García also produced Niccolò Zingarelli's most famous opera, *Giulietta e Romeo*. Maria was to shine as Romeo, while her father once again took on the role of Capulet (Everardo Capellio), who sings the aria "Là dai regni". The opera had been premiered in 1796 at La Scala, and Zingarelli's style is strictly classical; we can only imagine how richly García would have embellished this dramatic piece of music.

Towards the end of the season, García threw one more of his legendary tantrums with theatre management and declared that the experiment had been an artistic success but not financially viable. So he packed his bags and boarded a ship to Veracruz in Mexico with his faithful troupe. Only Maria stayed behind. She had made an unfortunate marriage to the far older and seemingly rich Eugène Malibran, who had gone bankrupt shortly afterwards, and was soon to escape from her disappointing new life by running off on her own to Paris.

Nonetheless, García's New York efforts were soon to bear fruit: thanks to Da Ponte, another season of Italian opera was given in 1830, and two years later this form of entertainment had already gained a firm foothold in New York.

MEXICO

In Mexico City, the Garcías found a situation that was quite different to New York. The largest theatre had been built as early as 1753 and people were well informed and eagerly expecting them. *Otello* and *Tancredi* had already been performed there. As in Spain or Italy, there was heated discussion of any theatrical goings-on on the front pages of the newspapers, capricious opera stars were pampered, and opera companies were always going bankrupt.

It was therefore highly unfortunate that the eighteen months García spent there were about the worst time in Mexican history that a Spaniard could have chosen to visit the country. Mexico had only recently been granted independence from Spain and become a republic; governments were constantly changing; the population was deeply divided. In late December 1827 a decree to expel Spanish citizens was passed, and at the end of 1828 there was a political coup during which Spaniards were killed and their properties looted.

Manuel was spared immediate expulsion by virtue of the fact that the upper echelons of society were great opera fans, even if they were nationalists. He did, however, get himself embroiled in domestic politics and potentially dangerous arguments. For instance, he was severely criticised for performing operas in Italian instead of Spanish. When he finally gave in and advertised a *Cenerentola* sung in Spanish, a scheming Italian prima donna settled an old score with him by refusing to comply, which created a fresh scandal. However, only the five García operas produced in Mexico City during the first part of his stay in 1827 were in Italian; the three he composed and produced in 1828 were all in Spanish.

A fine example from this period is *El gitano por amor*, represented here by a world-premiere recording of the scene and aria "Hernando desventurado … Cara gitana". While the recitative clearly contains a gipsy tune, the aria seems to be written in the bel canto style and even contains a true Rossini crescendo. But some unexpected intervals of a second and a few untoward notes within certain harmonies create a Spanish feel that points to the composer's origins.

On several occasions, García was accused by Mexican nationalists of collaborating with the Church, which they suspected of acting as a Spanish agent. Once, he allegedly cancelled a theatre performance claiming to be ill, but was then seen marching in a Corpus Christi procession. On another occasion he was involuntarily caught in the crosshairs of a dispute between the city authorities and the Church, which had enforced the closure of García's theatre during a religious fast, while at the same time scheduling a performance of his *Salve Regina*.

In the end, the family obtained permission to leave Mexico and undertook the arduous four-week passage to Veracruz, whence they were to sail for Bordeaux on 29 January 1829. It was on this journey that they were attacked by highwaymen and robbed of most of the possessions they had acquired during their three years in America, even though they were accompanied by a military escort. A picaresque account of this episode, on the other hand, tells how the robbers forced Manuel to sing while they were opening the heavy chests, and how his voice moved them so deeply that they restored some of his fortune on the spot…

Manuel must have relished Mexico where, after years abroad, he could speak his native language again. He adored the climate, which, unlike that of New York or London, was good for his health. He was proud of the orchestra he had assembled and claimed he could have presented it in Paris without being ashamed. And he turned a series of local students into excellent opera singers. In general, his performances had gone well, and he would remember his time in Mexico fondly, as did the local media, which regretted his departure for a long time.

SOME EXCELLENT FRENCH OPERAS BUT VARYING SUCCESS

Taking into account all his other activities, Manuel García's output as a composer is astonishing: he was always producing new operettas and operas — around sixty in all. He also wrote sacred music and symphonies, chamber music, countless songs for various groups of soloists, and even choruses that were inserted in the Madrid performances of Racine's tragedies *Athalie* and *Esther*. Most of García's stage works had Spanish libretti and ranged from short, light-hearted *tonadillas* to full-length operas. Others were in Italian, and when criticised for that, he had a go at French. Some were played with great success, for instance *La Mort du Tasse* (1821), which was performed at the Paris Opéra for several years.

The two arias included here show how García mastered the style of classical French opera, and in particular how well he understood the inflections and metre of the French language. Apart from highly virtuosic cadenzas, the basic vocal line in "Mais que vois-je … Vous dont l'image" remains a simple, songlike melody accompanied by pizzicati in the strings and a beautiful horn solo. In addition, this scene contains a notable harp part representing the lyre played by the poet Torquato Tasso.

The same can be said about the solemn aria "De ses yeux tout ressent l'empire", composed in the *stile patetico* and the key of B minor. It is touching how delicately García adds moments of doubt and hesitation in harmonically ambiguous fermatas when the verse is repeated, thereby subtly increasing the overall tension.

Many of García's operas were complete flops, however. *Florestan* (1822) in particular, García's fourth opera in French and his second for the Académie Royale (the Opéra), was reproached for having been produced too quickly, containing no ideas and simply recycling earlier material. Apparently this failure did lasting damage to García's reputation as a composer, in Paris and beyond.

It is hard to understand this reaction on hearing, for the first time since 1822, the riveting excerpt from one of the scenes from *Florestan*, "Dieu!… pour venger un père … Ô ciel! de ma juste furie". The consummate vocal line alternates between agitated outbursts and calmer, melodic moments, while the dark orchestration in the awkward key of F sharp minor is fascinating. The whole episode is reminiscent

of the sombre Romantic atmosphere of Carl Maria von Weber's *Freischütz*, premiered a year earlier. It is astonishing how far García has ventured here from his usual classically grounded, audience-pleasing compositional style.

Despite the fact that reviewers usually remarked on García's innate talent, it was generally thought that the ultra-busy composer had not taken time to ensure that the music in his operas was of excellent quality throughout, a fact that even Rossini is said to have deplored at the time of García's death.

Moreover, García's impatience meant that he evidently did not always exercise enough discretion when promoting his own music. *L'amante astuto*, for instance, written to advance the career of his fledgling daughter Maria, who was already becoming a local favourite in New York in 1825, was performed straight after *The Barber of Seville* and strongly criticised for being too similar with regard to plot and characters. Had it been scheduled a few months later, it might have been judged differently.

A CHAMPION OF SPANISH MUSIC

One of García's most famous operas was *El poeta calculista*, premiered in Madrid as early as 1805. It is an opera for one singer — García — about a poor poet who cannot make enough money to buy himself food. In his imagination, he sketches out all the marvellous works he would write if ever he was given a chance. This is promptly demonstrated in a string of numbers in various styles, one of the highlights being "Formaré mi plan con cuidado". This grand scene and aria clearly shows how even at this stage in his career, García's orchestration could be imaginative and carefully executed. The piece also requires an excellent soloist to portray the various characters of the poet's imaginary sainete convincingly.

García's style as an opera composer, even in his works with Spanish libretti, was firmly grounded in the language common to all eighteenth-century Classical composers of his day. In some operas, Rossini's influence can be clearly heard. García's great achievement was to inject Spanish rhythms, songs and folk elements which, together with the Spanish ambience of the plots, gave these operas a specifically Spanish flavour. His compositions also generated considerable interest in Spanish music in the rest of Europe — the other highlight from *El poeta calculista* included here, the *caballo* (or polo) "Yo que soy contrabandista", became immensely popular in the nineteenth century, not least because both Maria Malibran and her sister Pauline Viardot used to rouse audiences with it during the music lesson in Rossini's *Barber*. Berlioz knew it; Liszt produced a paraphrase of it; and both Victor Hugo and George Sand used it as a leitmotif in novels. Bizet used that rhythm in *Carmen*, even if several of the Spanish themes in this opera are attributed to another of García's famous polos, "Cuerpo bueno, alma divina" from the one-act opera *El criado fingido*, premiered in Madrid in 1804 and printed in the song collection *Échos d'Espagne*, which was published in France in 1872 and consulted by Bizet as a source of inspiration.

García had indeed succeeded in his life-long aim of creating a specifically Spanish opera which could compete with its French and Italian siblings. At the same time, thanks to his remarkable music-making and the promotion of his own works, Spanish rhythms, melismas and original tunes became an integral, and in some cases even fundamental, part of European symphonic and operatic music in the nineteenth and early twentieth centuries.

A PRICELESS HERITAGE

Manuel García's priceless heritage is thus in fact threefold. As a composer, he established Spanish opera as a separate genre and helped his native country's music to penetrate European culture in general. As a theatre manager, he contributed to the cultivation of opera as an art form in America and Mexico. And as an artist he was instrumental in establishing Mozart and Rossini as pillars of the popular operatic repertoire. Furthermore, his views regarding the need for a thorough musical education and excellent vocal technique, and about the way an opera singer should approach singing and acting, gained currency. And finally, through his children, his methods and attitudes were successfully disseminated throughout the nineteenth and well into the twentieth century.

Markus Wyler

THE SENSATIONAL GARCÍA FAMILY

Josefa Ruíz-García (Josefa García Aguirre, 1803–1850) was the only surviving child of Manuel García and Manuela Morales. Around 1823 she arrived in Paris to study with her father. She gave her debut in *La gazza ladra* in Málaga in 1830 and sang quite successfully in Italy, often alongside her half-sister Maria Malibran: Amenaide in *Tancredi* (Bologna), Adalgisa in *Norma* (Bologna, Milan), Palmiero in the world premiere of Pacini's *Irene* (Naples), amongst other roles. García, who in public called her his niece, wrote that he considered her acting skills inferior, but her voice, which he defines as a *soprano sfogato* (a mezzo-soprano who can easily sing in the soprano range), superior to Maria's. Josefa herself was highly acclaimed in the legendary Malibran roles of Sonnambula and Norma. She eventually married violinist and conductor Rafael Ruíz, who witnessed García's death certificate after he died in Paris on 10 June 1832. Rafael and Josefa spent 1839 and 1840 performing various operas in Havana and Santiago de Cuba. On returning to Spain, Josefa became involved in politics, championing the conservative cause.

Manuel Patricio Rodríguez García (1805–1906), eldest son of Manuel and Joaquina Briones, studied singing with his father and participated in many of the family's adventures, including the New York season of 1825–26. Back in Paris, he gave his independent debut as Figaro in *The Barber of Seville*. According to later accounts, he had a difficult relationship with his father. Nevertheless, he took part in his very last performance (*Le vendemmie di Xeres* by one of García senior's pupils, the amateur composer Count Carlos Beramendi) at a private theatre in Paris on 4 August 1831. Unlike his sisters, Manuel Patricio did not succeed in establishing a notable performing career. His considerable reputation stems from his work as a teacher at the Paris Conservatoire (1847–50) and London's Royal Academy of Music (1848–95) and his famous treatise on the art of singing, published in two parts in 1840 and 1847. It enjoyed considerable success, was widely read for decades and doubtless incorporates many of his father's methods. Manuel Patricio's illustrious students included Jenny Lind, Mathilde Marchesi, Malvina Schnorr von Carolsfeld, Julius Stockhausen (soloist in the Bremen premiere of Brahms's *Requiem*) and Henry Wood (of London Proms fame), as well as his own son Gustave García (1837–1925). Gustave became a famous singer and teacher in his own right, as did Gustave's son Alberto. In 1854 Manuel Patricio invented the laryngoscope and later published his observations about the movements of the larynx and vocal cords during singing. For this work, he was awarded an honorary doctorate in medicine by the University of Königsberg in 1862.

Her outstanding musicianship and compelling stage presence, eventful life and tragic, untimely death made **Maria Malibran-García** (1808–1836) a romantic heroine as well as the true successor of her father. She resembled him in terms of character — she had an indomitable spirit and strong will and was outspoken, charismatic and passionate — and excelled in a variety of comic and tragic roles by Mozart and Rossini (including Desdemona and, in a rather unsuccessful experiment, even Otello…). At the climax of her meteoric career she delighted ecstatic audiences in Italy, France and England in operas by the Romantic rising star Vincenzo Bellini, who conceived a special version of his *Puritani* for her. Maria entertained an intense relationship with Belgian violinist Charles-Auguste de Bériot and died from the consequences of a horse-riding accident while pregnant with his child. Like her father Manuel, she was often criticised for her singing style while being praised for her riveting stage portrayals. And like her siblings, Maria had many great talents: she spoke several languages fluently, composed, played the harp, painted, designed her own costumes and shrewdly managed her own career, which allowed her to earn unheard-of fees. The object of a genuine Malibran craze, Maria was the first woman to become an international celebrity, and her eventful private life was subjected to the same close scrutiny as her stage performances on the front pages of the newspapers.

Pauline Viardot-García (1821–1910) was probably taught by her mother, Joaquina Sitches Briones, and her voice evidently covered the contralto and soprano ranges easily. At the beginning of her long career, her repertoire was similar to that of her elder sister Maria. As time went by, she added works by Brahms (giving the world premiere of his *Alto Rhapsody*), Berlioz (*Les Troyens* and his famous adaptation of Gluck's *Orphée*), Meyerbeer (the world premiere of *Le Prophète*), Wagner (the first performance in Paris of the second act of *Tristan und Isolde*), Saint-Saëns (who dedicated *Samson et Dalila* to her), Gounod (*Sapho*) and Massenet, whom she helped with his first major success, *Marie-Magdeleine*. Pauline's outstanding success as an opera singer took her to Paris, London, Berlin and St Petersburg, where she became a close friend of Turgenev. The poet later followed her to Baden-Baden, where she had taken up residence and become a key figure in establishing the German spa town's international reputation as the place where leading figures in music and literature convened. She was, moreover, a prolific composer who had studied with Anton Reicha and an excellent voice teacher. Together with her husband, the wealthy French theatre manager, author and critic Louis Viardot (1800–1883), Pauline became a great patron of the arts, encouraging, amongst others, Gabriel Fauré to fulfil his promise as a young composer.

Markus Wyler

The International Career of Manuel García
Die internationale Karriere Manuel Garcías
La carrière internationale de Manuel García

1775-1791 Seville, Spain

1791-1797 Cádiz, Spain

1798-1799 Madrid, Spain

1799-1801 Málaga, Spain

1802-1807 Madrid, Cádiz, and concerts in Valladolid, Burgos, Vitória (Spain) & Bordeaux, France en route to Paris

1807-1811 Paris, and a brief trip to Turin, Italy

1811-1815 Naples, Italy

1816 Rome, Italy

1816-1818 Paris, France

1818-1819 London, England

1819-1823 Paris, France

Spring 1823 London, England

Autumn 1823 Paris, France

1824-1825 London, plus concerts in Norwich, Manchester & Liverpool

Nov 1825-1826 New York, USA

16 October 1826 Departure for Veracruz, Mexico

1826-1829 Mexico City, Mexico

1829 Return to Veracruz, Mexico for journey back to Europe, arrival in Bordeaux

1829-1832 Paris, France

Manuel García

WIE AUS EINEM SCHELMENROMAN

Haben Sie sich jemals gefragt, worum es in einem Schelmenroman geht? Das Leben von Manuel García könnte jedenfalls so einer sein: ein gutaussehender, etwas spitzbübischer Parvenü, unglaublich begabt und charismatisch, der sich von bescheidenen Anfängen zu einer berühmten Persönlichkeit mausert, mit Adeligen und Ministern verkehrt, Stars des Showbiz zu seinen Freunden zählt, der beschwerlich Länder und Meere überquert und dabei Zeuge von politischer Unrast und blutigen Revolutionen wird, der sich ständig in der Zwickmühle befindet — bankrott, vor Gericht und im Gefängnis, Opfer eines Raubüberfalls und womöglich Bigamist —, der unvermeidlich auf die Nase fällt und sich wieder hochrappelt, ein außergewöhnlicher Tenor, Bühnenkünstler, Komponist und Theaterleiter, kurz: das Ebenbild eines romantischen Künstlers, verehrt schon zu Lebzeiten und noch mehr von den nachfolgenden Generationen.

Nur, dass wir hier nicht von einem populären spanischen Roman aus dem 16. Jahrhundert sprechen, sondern vom wirklichen Leben: Geboren 1775 als Schustersohn in Sevilla, regte Manuel Garcías Tellerwäscherkarriere bereits die Phantasie seiner Zeitgenossen an. Seien die verrücktesten Anekdoten aus seinem Leben auch Mythen, inspiriert von seiner faszinierenden Persönlichkeit und seinem bunten Leben, so scheinen andere von ihm selber fabriziert worden zu sein, oft aus dem einfachen Grunde, weil er dadurch wieder seinen Kopf aus irgendeiner Schlinge zog.

Schon bei seinem Namen geht es nicht mit richtigen Dingen zu: Getauft wurde er Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez. Genannt hat er sich ein Leben lang "García" — den dürfte er sich von einem der Großväter angeeignet haben. Als er 1797 in Cádiz heimlich die Sängerin und Tänzerin Manuela Aguirre Pacheco (1777–1836) ehelichte, verzeichnete er in den Dokumenten, dass seine Eltern verstorben seien, obwohl sie nachweislich noch 20 Jahre am Leben waren. Zur gleichen Zeit — am Hochzeitstag, um genau zu sein — legte er sich gerichtlich mit den neuen Schwiegereltern an, die gegen die Heirat waren und klagten, Manuel hätte sich die Aussteuer seiner Braut widerrechtlich angeeignet (konkret ihre Opernkostüme und ihren Bühnenschmuck)…

Manuela hingegen blieb ihrem Gatten treu und zog mit ihm einige Monate später nach Madrid. An den Theatern, wo ihr Mann arbeitete, wurde sie jeweils unter dem Namen Manuela Morales ebenfalls Solistin und gebar ihm mehrere Kinder, von denen eine Tochter, Josefa Ruíz-García, eine recht anständige Karriere als Sopranistin machen sollte. Jedoch scheint die Romanze bereits 1804 wieder vorbei gewesen zu sein, als eine andere Sängerin und Bühnenkollegin, Joaquina Sitches Briones, schwanger wurde. Die rechtmäßige Gattin Manuela kehrte in ihr heimatliches Cádiz zurück (wo sie von ihrem Gatten an sein Lebensende heimliche finanzielle Unterstützung erhielt), während Joaquina bis zu seinem Tode 1832 Manuels Lebensgefährtin blieb. Während der Jahre in Paris, Italien und London, wo er zum international gefeierten Star wurde, ja sogar während einer abenteuerlichen Reise nach New York und Mexiko, stets war Joaquina an seiner Seite. Obwohl mit ihm offenbar nie gesetzlich verheiratet, nahm sie an all seinen Unternehmungen teil und gebar ihm drei Kinder, von denen jedes auf seine Weise einen unauslöschlichen Abdruck in der europäischen Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hinterlassen sollte: Manuel Patricio García (1805–1906), Maria Malibran (1808–1836) and Pauline Viardot (1821–1910).

DIE LATEINISCHE GEMÜTSART HINTER DER BÜHNE…

Mehr als für sein Aussehen (das man schon einmal als "dicklich" beschrieb), wurde Manuel García bewundert, oft sogar gefürchtet für sein überbordendes Temperament und die explosiven Launen, die er zur Schau trug, auf und hinter der Bühne. Sein andalusisches Blut köchelte immer knapp am Siedepunkt. Im Leben wie in der Kunst war er hart und kompromisslos, sowohl sich selber, wie auch anderen gegenüber. Für ihn galten nur höchste Maßstäbe. Er konnte problemlos Orchestermusiker feuern und ihnen dabei ins Gesicht sagen, sie seien inkompetent. Schien ihm, er selber (und des Öfteren auch die Kollegen) würden ungerecht oder gar nicht bezahlt, fing er einen Streik an oder beendete seinen Vertrag fristlos. Einmal, in Madrid, wollte ein wachhabender Soldat ihn nicht in ein Theater eintreten lassen. Da wurde er so ausfällig, dass man ihn vor ein Militärgericht stellte und ins Gefängnis steckte. Ein anderes Mal nahm man ihn in Gewahrsam, weil er während einer Aufführung so viel getrunken hatte, dass er seine Arie im 2. Akt nicht mehr schaffte.

Aber García fürchtete sich weder vor Obrigkeiten, noch vor höhergestellten Personen. Und wenn er das Gefühl hatte, die Presse berichte ungerecht über ihn, dann schrieb er an die Redaktion, welche ihrerseits seine Briefe publizierte und den Zwist somit in aller Öffentlichkeit austrug.

Er war sehr strikt mit seinen Schülerinnen und Schülern, insbesondere mit dem Sohn und der älteren Tochter, die er Singen lehrte. Allerdings gehören die Erzählungen, wie er sie anschrie oder sogar vor Fremden niederschlug, eher ins Reich der Phantasie, erfunden, um seinen feurigen Charakter eindrücklicher darzustellen. Dasselbe gilt wohl für die berühmte Geschichte Maria Malibrans, welche neben dem Otello ihres Vaters die Desdemona spielte und um ihr Leben fürchtete, weil ihr schien, er hätte sich in eine solche Rage gesteigert, dass er sie auf der Bühne wirklich töten wolle.

Seine unermüdliche Energie gab ihm jedenfalls die Kraft, die er benötigte, um pausenlos zu arbeiten — ständig irgendwo auf der Bühne zu stehen und zu singen, aber auch zum Beispiel in Madrid, New York und Mexiko ganze Theatertruppen zu leiten oder haufenweise Musik zu schreiben. Mit Rat und Tat stand er spanischen Musikern zur Seite und nahm persönlich Anteil, als 1830 das Königliche Konservatorium von Madrid gegründet wurde. Er schuf Musikzirkel und Akademien, unter anderem, damit seine Schülerinnen und Schüler regelmäßig vor Publikum auftreten konnten. Und 1824 veröffentlichte er seine *Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire*, welche ein einziges Blatt mit grundlegenden Stimmübungen umfassen. Diese bilden auch die Basis für das Standardwerk, die "Sängerbibel" *École de García: traité complet de l'art du chant par Manuel García fils* in zwei Bänden, welche sein Sohn verfassen und 1840 sowie 1847 publizieren sollte.

… UND LATEINISCHES TEMPERAMENT AUF DER BÜHNE

Es war auch diese übermenschliche Energie, die am häufigsten beschrieben wurde, wenn Manuel García auf die Bühne trat. Kein Wunder, dass seine berühmtesten Rollen Otello und Don Giovanni waren: Seine darstellerische Leistung wurde als außergewöhnlich, aufregend und überzeugend echt empfunden — für einen Opernsänger jener Zeit unerhört. Im *Barbier von Sevilla* begleitete er sich selber auf der Gitarre und improvisierte dabei seinen Part, oder er ersetzte Rossinis Serenade durch spanische Lieder aus eigener Feder und brachte das Publikum mit seiner detailgetreuen Darstellung des betrunkenen Offiziers wie des weinerlichen Priesters zum Lachen.

García verfügte über einen hervorragenden musikalischen Hintergrund: Er war verwurzelt in der Tradition der spanischen Volksmusik, hatte schon als Knabe eine fundierte Ausbildung an einer der Stiftskirchen Sevillas erhalten und hatte eine reiche Erfahrung in unzähligen "Tonadillas" und "Sainetes" — frühen Formen der spanischen Operette — gesammelt. Dies erlaubte es ihm, auch in der Oper seine Partien sehr reich auszugestalten und frei zu improvisieren, was wiederum als eine Weiterführung der großen Tradition der Kastraten angesehen wurde, die ansonsten bereits am Aussterben war.

Zeit seines Lebens warf man ihm aber auch vor, er interpoliere nach Gutdünken viel zu viele eigene Noten, insbesondere in Paris, wo dies als unvereinbar mit dem klassischen Stil angesehen wurde, oder in London, wo man es einfach für sehr schlechten Geschmack hielt. Und doch gab es wohl niemanden, der nicht die außergewöhnliche Gesangstechnik und grenzenlose Phantasie anerkannte, welche das Publikum beim Hören von Manuel Garcías Gesang immer wieder so sehr begeisterten. Selber ein talentierter Komponist, kannte er nicht nur seine eigene Rolle, sondern die gesamte Partitur aufs Genauste. Dank seiner andalusischen Herkunft verfügte er sodann über ein herausragendes Rhythmusgefühl — sicher einer der Schlüssel, weshalb er jedwede Musik mit solch absoluter Freiheit und Leichtigkeit interpretieren konnte.

Nicht weniger bewunderte man Garcías Art der Textbehandlung. So wurde zum Beispiel angemerkt, dass er in den Rezitativen manche Sätze gleichsam "spreche" und mit einer Emphase, die man sonst nur an der "Comédie française" zu hören bekomme. Dies, und dazu sein faszinierendes Spiel, sind die Gründe, warum Manuel García an die Spitze der Tabelle der hervorragendsten Bühnenkünstler des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gehört, weit entfernt von der doch eher formalistischen Kunst der Kastraten.

Die eigentliche Farbe seiner Stimme empfand man nicht als besonders schön, aber man pries ihn regelmäßig für die Eleganz seines Singens. Zu Beginn seiner Karriere wurde Garcías Stimme als klein beschrieben. Nach seiner Rückkehr aus Italien 1816 begann man hingegen vermehrt auf die beeindruckende Kraft seines Organs hinzuweisen. Der Grund für diese bemerkenswerte Veränderung liegt wohl darin, dass García in Neapel tatsächlich beim Tenor Giovanni Anziani regelmäßigen Unterricht genommen und gelernt hatte, seine Klangprojektion zu verbessern. Somit hatte er offenbar im Alter von 36 Jahren zum einzigen Mal im Leben professionell Gesang studiert.

EIFRIGER VERFECHTER VON MOZART UND ROSSINI

Manuel Garcías Beitrag zur europäischen Musikgeschichte ist von unschätzbarem Wert. Besonders müssen wir ihm dafür danken, dass er Mozarts Opern in Italien, Frankreich und England fest etablierte, und das heißt für damalige Verhältnisse in der ganzen Welt. Nachdem zu jener Zeit Rollen nicht unbedingt dem Stimmfach, sondern der Persönlichkeit des Künstlers entsprechend zugewiesen wurden, ist es kein Wunder, dass García in erster Linie als Don Giovanni und als Graf in *Le nozze di Figaro* bekannt wurde, Partien, welche heute ausschließlich von einem Bassbariton gesungen werden. Kurioserweise galt es damals nicht als Todsünde, wenn eine Partitur transponiert oder adaptiert wurde, um sie zum Beispiel für einen Tenor sangbarer zu machen, wenn man den Künstler ansonsten für passend hielt.

So gab García in *Così fan tutte* sowohl die Tenorpartie des Ferrando, als auch den eigentlich für Bariton geschriebenen Guglielmo, wenn es die Situation verlangte. In Neapel und London verkörperte er den Tamino in der *Zauberflöte* — auf Italienisch —, in London sogar den Sesto in *La clemenza di Tito*, eine Rolle, die Mozart ja für einen Kastraten geschrieben hatte. In einem Konzert sang er einmal sogar in Ensembles aus der *Entführung aus dem Serail*.

García ist es auch zu verdanken, dass die Musik Rossinis verbreitet und überaus populär wurde. 1815 in Neapel hatte er in der Uraufführung von *Elisabetta, regina d'Inghilterra* gesungen. Seine Partnerin auf der Bühne war übrigens Isabella Colbran, ebenfalls aus Spanien gebürtig, ein Superstar, der später Rossinis Frau wurde und zeitlebens mit den Garcías freundschaftlich verbunden blieb.

Im folgenden Jahr holte man ihn für die Uraufführung des *Barbier von Sevilla* nach Rom. Die Geschichte ist bekannt, wie die Premiere einer der damals üblichen Theaterintrigen zum Opfer fiel, die zweite Vorstellung hingegen, an der der Komponist sich geweigert hatte, teilzunehmen, zum rauschenden Erfolg geriet. Nicht zuletzt spielte dabei der überragende Almaviva Manuel Garcías eine Rolle. Diese Oper wurde zu seiner Visitenkarte, mit der er buchstäblich in der ganzen Welt debütieren sollte. Er war es auch, der mit diesem Werk Rossini kurz darauf als Komponist in Paris und London einführte, wo sich das Publikum Hals über Kopf in die Musik des Italieners verliebte.

Wie bereits erwähnt, war die Titelpartie in *Otello* nicht weniger entscheidend für Garcías weltweites Ansehen. Auch diese Oper blieb lange Teil des gängigen Repertoires, bevor sie Ende des 19. Jahrhunderts von Verdis gleichnamigem Werk verdrängt werden sollte. García aber trat darüber hinaus in *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia*, *Semiramide* und *Zelmira* auf. Oft stand er dabei an der Seite der Colbran, der Malibran und anderer Berühmtheiten jener Tage. Rossini würde nie vergessen, inwiefern diese Aufführungen seinen Ruhm international verbreitet hatten und blieb sein Leben lang dankbar und großzügig gegenüber der ganzen Familie García.

Mit vier Ausschnitten erinnert unser Album an diese langjährige persönliche Freundschaft und fruchtbare künstlerische Zusammenarbeit: zunächst mit der selten gehörten und wegen ihrer stratosphärischen Tessitur überaus anspruchsvollen Cavatina "S'ella mi è ognor fedele" aus *Ricciardo e Zoraide*, einer Oper, die García mehrfach in London sang. Dann mit Don Ramiros Arie aus *La Cenerentola*, die er unter anderem seinem Publikum in New York und Mexico City vorstellte, sowie dem Duett aus *Armida*, welches einmal in einem Londoner Konzert auf dem Programm gestanden hatte. Und zuletzt darf natürlich der *Barbier von Sevilla* nicht fehlen. Allerdings präsentiert Javier Camarena hier Almavivas Arie aus dem 2. Akt, "Cessa di più resistere", welche wegen ihrer immanenten Schwierigkeit in szenischen Aufführungen meist gestrichen ist. Kennern der *Cenerentola* allerdings dürfte sie da und dort trotzdem bekannt vorkommen…

TRANSATLANTISCHE OPER

Manuel Garcías unverdrossener Unternehmergeist und seine fesselnde Bühnenpräsenz waren aber auch entscheidende Faktoren, weshalb das Genre Oper auf der anderen Seite des Atlantischen Ozeans Fuß fasste. Selbstverständlich waren es Opern von Mozart und Rossini, zudem zahlreiche Werke aus eigener Feder, welche das Repertoire für eines seiner außergewöhnlichsten Abenteuer bildeten: 1825 bestieg er mit seiner Familie und einem Häuflein Getreuer ein Paketschiff von Liverpool nach New York. Unterstützt von ein paar einheimischen Enthusiasten sowie Musikern des kurz vorher gegründeten Philharmonischen Orchesters baute er dort eine professionelle Operntruppe auf und führte die erste italienische Opernsaison durch.

Die mit großer Spannung erwartete Eröffnung — mit Rossinis *Barbier*, was sonst? — wurde unter anderem vom Bruder Bonapartes und Exkönig von Spanien Joseph-Napoléon sowie von dem Schriftsteller James Fenimore Cooper besucht.

Eines Abends kam der legendäre Schauspieler Edmund Kean hinter die Bühne, um García für seine Interpretation des Otello zu gratulieren. Wie es der Zufall wollte, spielte Keane dieselbe Rolle im Shakespeareschen Original am folgenden Abend. Einige Monate später ereignete sich für Lorenzo da Ponte ein Wunder, von dem er wohl nicht mehr geträumt hatte. Der über 20 Jahre früher ausgewanderte und inzwischen als Italienischprofessor an der Columbia University tätige Librettist hatte das ungeheure Vergnügen, seinen *Don Giovanni* auf der New Yorker Bühne zu erleben. Diesen magischen Moment mögen wir uns vergegenwärtigen, wenn Javier Camarena die berühmte Serenade "Deh, vieni alla finestra" singt.

Man kann nicht behaupten, dass die Amerikaner sofort zu Opernfans mutierten. Sie zeigten Interesse, sogar ein gewisses Vergnügen, aber wenig Begeisterung und waren ziemlich konsterniert ob der Extravaganz und der Kosten. Gerne schauten sie sich eine Oper einmal an, aber dann war sie auch schon wieder abgehakt, weshalb das Park Theatre während zahlreicher Folgeaufführungen leer blieb. Die junge Maria jedoch schlossen die New Yorker gleich ins Herz, insbesondere nachdem sie während der Musikstunde in Rossinis *Barbier* das populäre Lied "Home, Sweet Home" auf Englisch dargeboten hatte.

In New York setzte García auch Niccolò Antonio Zingarellis *Giulietta e Romeo* auf den Spielplan. Maria durfte darin als Romeo brillieren, während der Vater einmal mehr die Rolle des Capulet mit der Arie "Là dai regni" übernahm. Uraufgeführt 1796 an der Mailänder Scala, ist der Stil von Zingarellis berühmtester Oper rein klassisch, und man kann sich gut vorstellen, wie reich dieses dramatische Stück von García ausgeziert worden war.

Gegen Ende der Saison hatte García wieder einmal einen seiner legendären Wutanfälle gegenüber Theaterdirektoren und gab bekannt, das Experiment sei künstlerisch zwar erfolgreich, aber finanziell nicht nachhaltig gewesen. So packte er seine Koffer und segelte mit seinem Trüppchen nach Veracruz in Mexiko. Nur Maria blieb zurück. Sie hatte sich inzwischen unglücklich mit dem viel älteren und scheinbar reichen Eugène Malibran verheiratet. Dieser ging kurz darauf bankrott, und Maria entzog sich dem enttäuschenden Eheleben schon bald, indem sie sich alleine nach Paris absetzte.

Und doch trugen die Bemühungen der Familie García schon bald Früchte: Dank Lorenzo da Ponte veranstaltete man 1830 wieder eine italienische Opernsaison, und bereits zwei Jahre später hatte dieses Genre in New York festen Fuß gefasst.

MEXIKO

In Mexico City fanden die Garcías eine ganz andere Situation vor als in New York: Das größte Theater war 1753 gebaut worden; das Publikum war wohlinformiert und erwartete sie mit Spannung; *Otello* und *Tancredi*, zum Beispiel, waren bereits gespielt worden. Und wie in Spanien und Italien wurden Theaterskandale hitzig auf der Titelseite von Zeitungen erörtert, kapriziöse Opernstars verhätschelt, und Operntruppen gingen ständig pleite.

Dass die eineinhalb Jahre von Garcías Aufenthalt dessen ungeachtet zu den ungünstigsten gehören, welche sich ein Spanier in der Geschichte Mexikos hätte auswählen können, ist daher äußerst bedauerlich. Das Land war erst kurz zuvor von Spanien unabhängig und eine Republik geworden, ständig wechselten Regierungen, die Bevölkerung war zutiefst gespalten. Im Dezember 1827 wurde ein Dekret über die sofortige Ausweisung von spanischen Bürgern verfügt, und Ende 1828 erfolgte ein politischer Umsturz, welcher Tötungen von Spaniern und Plünderungen ihres Besitzes mit sich brachte.

Manuel profitierte zwar von der Tatsache, dass alle höhergestellten Personen, auch auf Seite der Nationalisten, große Opernfans waren, was ihm eine unmittelbare Verbannung ersparte. Hingegen wurde er mehrfach in innenpolitische Streitereien und gefährliche Kontroversen hineingezogen. Zum Beispiel kritisierte man ihn hart, weil er Opern auf Italienisch, anstatt auf Spanisch spielte. Als er endlich nachgab und eine spanische *Cenerentola* ankündigte, wischte ihm eine intrigante italienische Primadonna eins aus und weigerte sich, in dieser Sprache zu singen, was einen neuen Skandal hervorrief. Es ist aber auch zu sagen, dass von Garcías eigenen Opern nur die fünf im ersten Jahr seines Aufenthaltes (1827) produzierten italienisch waren. Die drei neuen Opern von 1828 hingegen komponierte er alle in spanischer Sprache.

Ein schönes Beispiel aus dieser Zeit ist *El gitano por amor*, woraus die Weltersteinspielung der Szene und Arie "Hernando desventurado … Cara gitana" stammt. Während das Rezitativ eindeutig eine Melodie aus der Folklore enthält, folgt die wiegende Arie im Sechsachteltakt scheinbar den Regeln des Belcanto und enthält sogar ein regelrechtes Rossini-Crescendo. Einzig ein paar widerspenstige Sekundintervalle und ein paar eigentümliche Dissonanzen kreieren ein spanisches Kolorit, welches da und dort auf die Herkunft des Komponisten verweist.

Mexikanische Nationalisten warfen ihm immer wieder vor, er kollaboriere mit der Kirche, welche als Agentin Spaniens angesehen wurde. So soll García einmal wegen Krankheit eine Opernvorstellung abgesagt haben, gleichzeitig aber in einer Fronleichnamsprozession mitmarschierend gesehen worden sein. Ein anderes Mal wurde er unfreiwillig zum Streitobjekt zwischen Stadtregierung und Kirche: Letztere hatte einerseits die Schließung von Garcías Theater während einer Bußzeit durchgesetzt, andererseits in der selben Periode eine Aufführung seines *Salve Regina* angekündigt, was von der Regierung als Provokation aufgefasst wurde.

So beantragte die Familie schließlich die Erlaubnis, Mexiko zu verlassen und begab sich auf die anstrengende vierwöchige Reise nach Veracruz, von wo sie am 29. Januar 1829 das Schiff nach Bordeaux besteigen sollte. Es war während dieser Zeit, dass sie trotz einer Militäreskorte von Wegelagerern überfallen und des größten Teils ihres Besitzes beraubt wurde, den sie sich während dreier Jahre in Amerika erworben hatte. Eine pikareske Version dieser Episode erzählt allerdings, die Räuber hätten, während sie sich an das Öffnen der schweren Truhen machten, García gezwungen, für sie zu singen. Und er hätte sie mit seiner Stimme so sehr gerührt, dass sie ihm auf der Stelle einen Teil der Beute zurückgaben…

Manuel muss Mexiko sehr geliebt haben. Zum einen konnte er sich dort seit Jahren wieder in seiner Muttersprache verständigen. Er mochte auch das Klima, welches ihm so viel besser bekam, als New York oder London. Er war stolz auf sein Orchester und schrieb, er hätte es ohne sich zu genieren in Paris gezeigt. Und er machte aus einer Reihe mexikanischer Studentinnen hervorragende Opernsängerinnen. Seine Produktionen hatte man im Prinzip gut aufgenommen, und er würde sich später sehr gerne an die Zeit in Mexiko zurückerinnern. Dasselbe gilt für die lokalen Medien, welche seine Abreise aus ihrem Land noch lange bedauerten.

EXZELLENTE FRANZÖSISCHE OPERN VON UNTERSCHIEDLICHEM ERFOLG

Zieht man all seine Aktivitäten in Betracht, so erstaunt der Umfang von Manuel Garcías kompositorischem Schaffen zutiefst: Ständig verfasste er neue Operetten und Opern, insgesamt um die 60 Stück. Darüber hinaus schrieb er geistliche Werke und Sinfonien, Kammermusik, unzählige Lieder in unterschiedlicher Besetzung, ja sogar Chöre für die Madrider Aufführungen von Racines Tragödien *Athalie* und *Esther*. Die meisten seiner Bühnenwerke hatten spanische Libretti und reichten von leichtfüßigen "Tonadillas" und "Sainetes" (heitere Einakter) bis zu abendfüllenden Opern. Eine ganze Reihe war italienisch, und als man ihn deswegen kritisierte, versuchte er sich an der französischen Oper. Diese wurden zum Teil mit großem Erfolg gespielt, etwa *La Mort du Tasse* (1821), welche in Paris über mehrere Jahre immer wieder aufgeführt wurde.

Die beiden auf diesem Album vorgelegten Arien aus *La Mort du Tasse* zeigen auf, wie genau García sich den strengen Gesetzen der französischen "tragédie-lyrique" unterwerfen konnte. Interessant zu beobachten ist dabei, wie meisterhaft er mit dem Tonfall und den metrischen Gesetzen der französischen Sprache umging und wie fein er somit die Nuancen dieser Sprache wahrgenommen hatte. In "Mais que vois-je … Vous, dont l'image" ist die Gesangslinie abgesehen von virtuosen Kadenzen liedhaft und schlicht gehalten. Umspielt wird sie von feinen Streicherpizzicati und einem reizvollen Hornsolo. Überdies enthält diese Szene ein beeindruckendes Harfensolo, das die Leier symbolisiert, welche der Dichter Torquato Tasso während seines Vortrags anschlägt.

Auch die Arie "De ses yeux tout ressent l'empire" im "stile patetico" und dementsprechend in h-Moll ist sehr einfach gehalten. In der Wiederholung der Strophe hat García jedoch Momente des Zweifels und ein Innehalten in Fermaten voll harmonischer Ungewissheit eingefügt, welche die Spannung in der Musik auf subtile Weise steigern.

Im Gegensatz zu *La Mort du Tasse* fiel manch anderes Werk durch. Insbesondere *Florestan* (1822), Garcías vierter Oper in französischer Sprache und sein zweites für die Académie Royale (also die Opéra), wurde vorgeworfen, es sei viel zu schnell komponiert, enthalte keine Ideen, nur Erinnerungen an früheres Material. Dieses Fiasko sollte sich leider auf Garcías Ruf als Komponist nachhaltig negativ auswirken, nicht nur in Paris.

Hingegen ist dieser Umstand kaum nachvollziehbar, wenn wir zum ersten Mal seit 1822 wieder einen fesselnden Ausschnitt, "Dieu!… pour venger un père … Ô ciel! de ma juste furie", aus einer komplexen Szene dieser Oper hören. Während sich in der meisterhaft gesetzten Gesangsstimme erregte Ausbrüche mit ruhigeren Momenten abwechseln, fasziniert die düstere Orchestrierung im schwierig zu spielenden fis-Moll — geprägt ist diese Nummer von einer Stimmung, die an Webers im Vorjahr uraufgeführten *Freischütz* erinnert. Es ist kaum zu glauben, wie weit García es hier wagte, sich von seinem stets in der Klassik verwurzelten und auf Erfolg beim Publikum zielenden Stil zu entfernen.

Tatsächlich anerkannten Rezensenten stets sein großes Talent, nur fand man, der überbeschäftigte Komponist nehme sich zu wenig Zeit, um sicherzustellen, dass seine Musik im Verlauf der ganzen Oper gut sei und nicht, wie so oft, nur im ersten Teil. Sogar Rossini soll diesen Umstand anlässlich des Todes von García sehr bedauert haben.

Zudem verhinderte offenbar sein unkontrollierbares Temperament, dass García beim Vermarkten seiner eigenen Musik die nötige Umsicht walten ließ. So setzte er 1825 seine Oper *L'amante astuto* auf den Spielplan, um seine Tochter Maria zu fördern, die gerade flügge geworden war und sich bereits zum Liebling des New Yorker Publikums entwickelt hatte. Doch der Oper war kein Erfolg beschieden. Man warf ihr vor, Handlung und Charaktere seien viel zu ähnlich wie Rossinis *Barbier*, den García kurz zuvor gespielt hatte. Ein paar Monate später hätte man das Werk vielleicht ganz anders beurteilt.

VORKÄMPFER FÜR SPANISCHE MUSIK

Eine seiner berühmtesten Opern, *El poeta calculista*, war bereits 1805 in Madrid uraufgeführt worden. Hierbei handelt es sich um eine Oper für einen einzigen Solisten — natürlich gesungen vom Autor selber. Die Handlung dreht sich um einen armen Dichter, der nicht einmal genug Geld zum Essen verdient. In seiner Phantasie malt er sich die wunderbaren Werke aus, die er schreiben würde, wenn er nur Gelegenheit dazu hätte. Dies wiederum manifestiert sich in einer Reihe Gesangsnummern von unterschiedlichem Stil. Die groß angelegte Szene und Arie "Formaré mi plan con cuidado" zeigt, mit wie viel Phantasie und Können García bereits zu jener Zeit orchestrieren konnte. Außerdem verlangt sie nach einem hervorragenden Interpreten, der es vermag, die verschiedenen Figuren der imaginären Sainete überzeugend darzustellen.

García's Bühnenwerke waren zwar deutlich im Stil der berühmten europäischen Komponisten des 18. Jahrhunderts gehalten, selbst diejenigen mit spanischem Libretto, und weisen zum Teil Einflüsse von Rossini auf. Doch bestand seine wunderbare Leistung darin, daneben ungeniert spanische Rhythmen, Lieder und Elemente aus der Folklore beizumischen. Mit der Sprache und dem Ambiente der Handlung erhielten diese Werke somit ein spezifisch spanisches Flair. Darüber hinaus erweckten seine Kompositionen auch im übrigen Europa ein großes Interesse an spanischer Musik: Der andere Höhepunkt aus *El poeta calculista*, der Caballo (oder Polo) "Yo que soy contrabandista", wurde im 19. Jahrhundert unglaublich populär, nicht zuletzt, weil Maria Malibran und Pauline Viardot ihn während der Musikstunde in Rossinis *Barbier von Sevilla* zum Besten gaben. Berlioz kannte ihn, Liszt schuf eine Paraphrase, Victor Hugo und George Sand zitierten ihn als Leitmotiv in je einem ihrer Romane. Bizet wiederum verwendete den Rhythmus in *Carmen*. Allerdings werden verschiedene spanische Themen in *Carmen* auf einen anderen berühmten Polo Garcías zurückgeführt: "Cuerpo bueno, alma divina" aus der einaktigen Oper *El criado fingido*, uraufgeführt 1804 in Madrid. 1872 wurde es in *Échos d'Espagne* gedruckt, einer in Frankreich erschienenen Liedsammlung, die Bizet als Inspirationsquelle diente.

So hatte García tatsächlich eines seiner großen Ziele erreicht, nämlich eine spezifisch spanische Oper zu schaffen, welche neben ihren französischen und italienischen Schwestern bestünde. Aufgrund seines bemerkenswerten Musikantentums und der aktiven Verbreitung eigener Werke schaffte er es aber auch, dass spanische Rhythmen, Melismen und Lieder als festes, in manchen Fällen sogar grundlegendes Element in die europäische Symphonik bzw. Oper des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einbezogen wurden.

EIN WERTVOLLES ERBE

Somit ist Manuel Garcías unbezahlbares Erbe eigentlich ein dreifaches: Als Komponist schuf er das Genre der spanischen Oper und ließ die Musik seiner Heimat in die Kultur Europas diffundieren. Als Theatermanager trug er einen bedeutenden Teil dazu bei, dass sich die Opernkunst in Amerika und Mexiko etablierte. Und als Künstler ist es ihm zu verdanken, dass Mozart und Rossini zu Grundpfeilern des populären Opernrepertoires wurden. Darüber hinaus setzten sich seine Auffassungen bezüglich einer gründlichen musikalischen Ausbildung, einer hervorragenden Gesangstechnik sowie der Art, wie Opernsänger zu musizieren und zu spielen haben, durch. Und durch seine Kinder schließlich fanden Garcías Methoden und Ansichten im 19. sowie weit ins 20. Jahrhundert hinein Verbreitung.

DIE EINZIGARTIGE FAMILIE GARCÍA

Josefa Ruiz-García (Josefa García Aguirre, 1803–1850) war das einzige überlebende Kind von Manuel García und Manuela Morales. Um 1823 kam sie nach Paris, um bei ihrem Vater zu studieren. 1830 gab sie ihr Debüt in *La gazza ladra* in Málaga und sang sehr erfolgreich in Italien, oft gemeinsam mit ihrer Halbschwester Maria Malibran: Amenaide in *Tancredi* (Bologna), Adalgisa in *Norma* (Bologna, Mailand), Palmiero in der Uraufführung von Pacinis *Irene* (Neapel), neben anderen Rollen. García, der sie in der Öffentlichkeit als seine Nichte bezeichnete, schrieb, dass er ihre schauspielerischen Fähigkeiten als unterlegen ansah, aber ihre Stimme, die er als *soprano sfogato* (also als eine Mezzosopranistin, die leicht im Sopranregister singen kann) definierte, als der von Maria überlegen. Josefa selbst erhielt in den legendären Malibran-Rollen Sonnambula und Norma sehr viel Beifall. Sie heiratete schließlich den Geiger und Dirigenten Rafael Ruíz, der nach Garcías Tod am 10. Juni 1832 in Paris den Totenschein unterschrieb. Rafael und Josefa verbrachten die Jahre 1839/40 in Havanna und Santiago de Cuba, wo sie in verschiedenen Opern auftraten. Nach ihrer Rückkehr nach Spanien war Josefa politisch aktiv und setzte sich für die Ziele der Konservativen ein.

Manuel Patricio Rodríguez García (1805–1906), der älteste Sohn von Manuel und Joaquina Briones, studierte Gesang bei seinem Vater und nahm an vielen Unternehmungen der Familie teil, einschließlich der Saison 1825/26 in New York. Zurück in Paris gab er sein eigenständiges Debüt als Figaro in *Il barbiere di Siviglia*. Späteren Berichten zufolge gestaltete sich die Beziehung zu seinem Vater schwierig. Dennoch nahm er am 4. August 1831 in einem privaten Theater in Paris an dessen letzter Aufführung (*Le vendemmie di Xeres* von einem der Schüler von García senior, dem Amateurkomponisten Graf Carlos Beramendi) teil. Im Gegensatz zu seinen Schwestern gelang es Manuel Patricio nicht, sich mit einer nennenswerten Bühnenkarriere zu etablieren. Sein großes Renommee beruhte auf seiner Arbeit als Lehrer am Pariser Konservatorium (1847–50) und der Londoner Royal Academy of Music (1848–95) sowie seinem berühmten Traktat über die Gesangskunst, der in zwei Teilen 1840 und 1847 veröffentlicht wurde. Das Werk war sehr erfolgreich, wurde jahrzehntelang gelesen und enthält zweifellos viele Techniken seines Vaters. Zu Manuel Patricios berühmten Schülern zählten unter anderen auch Jenny Lind, Mathilde Marchesi, Malvina Schnorr von Carolsfeld, Julius Stockhausen (der als Solist in der Bremer Erstaufführung von Brahms' *Requiem* mitwirkte) und Henry Wood (der als Begründer der Londoner Proms berühmt wurde) sowie sein eigener Sohn Gustave García (1837–1925). Gustave wurde zu einem berühmten Sänger und Lehrer, ebenso auch dessen Sohn Alberto. 1854 erfand Manuel Patricio das Laryngoskop und veröffentlichte später seine Erkenntnisse über die Bewegungen des Kehlkopfes und der Stimmbänder beim Singen. Für diese Arbeit wurde ihm 1862 von der Universität Königsberg die Ehrendoktorwürde in Medizin verliehen.

Ihre außergewöhnliche Musikalität und ihre überwältigende Bühnenpräsenz, ihr ereignisreiches Leben und ihr tragischer, frühzeitiger Tod machten **Maria Malibran-García** (1808–1836) zur romantischen Heldin und zur wahren Nachfolgerin ihres Vaters. Sie ähnelte ihm charakterlich — sie hatte ein unbezähmbares Temperament und starken Willen und war freimütig, charismatisch und leidenschaftlich. Und sie tat sich in einer Vielzahl von komischen und tragischen Rollen von Mozart und Rossini (einschließlich Desdemona und, in einem ziemlich erfolglosen Experiment, sogar als Otello...) hervor. Auf dem Höhepunkt ihrer kometenhaften Karriere begeisterte sie verzückte Zuschauer in Italien, Frankreich und England in Opern von Vincenzo Bellini, dem neu aufsteigenden Stern am Komponistenhimmel der Romantik, der für sie eine spezielle Version seiner *Puritani* konzipierte. Maria hatte eine intensive Beziehung mit dem belgischen Geiger Charles-Auguste de Bériot und starb an den Folgen eines Reitunfalls, als sie mit seinem Kind schwanger war. Wie ihr Vater Manuel wurde sie oft für ihren Gesangsstil kritisiert aber für ihre fesselnden Darstellungen der Bühnencharaktere gelobt. Wie ihre Geschwister hatte Maria viele große Talente: Sie sprach mehrere Sprachen fließend, komponierte, spielte Harfe, malte, entwarf ihre eigenen Bühnenkostüme und managte klug ihre eigene Karriere, die ihr Honorare in astronomischer Höhe einbrachte. Als Objekt einer echten Malibran-Begeisterung war Maria die erste Frau, die internationale Berühmtheit erlangte, und ihr ereignisreiches Privatleben wurde auf den Titelseiten der Zeitungen genauso kritisch unter die Lupe genommen wie ihre Bühnenauftritte.

Pauline Viardot-García (1821–1910) wurde wahrscheinlich von ihrer Mutter, Joaquina Sitches Briones, unterrichtet, und ihre Stimme umfasste offenbar problemlos den Stimmumfang von Mezzosopran und Sopran. Zu Beginn ihrer langen Gesangskarriere pflegte sie ein ähnliches Repertoire wie ihre ältere Schwester Maria. Im Laufe der Zeit sang sie auch Werke von Brahms (die Uraufführung seiner *Alt-Rhapsodie*), ebenso von Berlioz (*Les Troyens* und seine berühmte Bearbeitung von Glucks *Orpheus und Eurydike*), Meyerbeer (die Uraufführung von *Der Prophet*), Wagner (die erste Pariser Aufführung des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde*), Saint-Saëns (der ihr *Samson und Dalila* widmete), Gounod (*Sapho*) und Massenet, den sie bei seinem ersten großen Erfolg, *Marie-Magdeleine*, unterstützte. Paulines außergewöhnlicher Erfolg als Opernsängerin führte sie nach Paris, London, Berlin und St. Petersburg, wo sie eine enge Freundschaft mit Ivan Turgenjev pflegte. Der Dichter folgte ihr später nach Baden-Baden, wo sie sich niedergelassen hatte und zu einer Schlüsselfigur wurde, die zusammen mit anderen den internationalen Ruf des Kurortes als Begegnungsstätte führender Musiker und Literaten begründete. Sie war darüber hinaus eine produktive Komponistin, die bei Anton Reicha studiert hatte, und eine ausgezeichnete Gesangslehrerin. Zusammen mit ihrem Ehemann, dem wohlhabenden französischen Theaterdirektor, Autor und Kritiker Louis Viardot (1800–1883), wurde Pauline zu einer großen Förderin der Künste und ermutigte unter anderem den jungen Gabriel Fauré, sein vielversprechendes Talent als Komponist zur Reife zu bringen.

Markus Wyler
Übersetzung: Anne Schneider

Manuel García

TOUT DROIT SORTI D'UN ROMAN

Vous êtes-vous déjà demandé de quoi parlaient les romans picaresques ? Eh bien, la vie de Manuel García pourrait parfaitement être tirée de l'un d'entre eux : un arriviste de belle mine mais assez retors qui, avec son talent et son charisme prodigieux, s'élève d'une condition défavorisée pour devenir l'un des hommes les plus célèbres de son époque, fréquentant des aristocrates et des ministres et comptant les plus grandes vedettes du spectacle parmi ses amis. Il fait des voyages mouvementés sur les terres et sur les mers, assiste à des bouleversements politiques et à de sanglantes révolutions, affronte toutes sortes de situations adverses, y compris une banqueroute, des procès et même la prison, sans parler de l'attaque de bandits des grands chemins et de sa probable bigamie. Il tombe régulièrement face contre terre mais se relève toujours. C'est un ténor, acteur, compositeur et imprésario théâtral d'exception, bref, c'est le type même de l'artiste romantique, idolâtré par ses contemporains et par les générations ultérieures.

Pourtant, il n'est pas question ici d'un roman espagnol du XVI^{e} siècle, mais de la réalité. Né d'un père cordonnier à Séville en 1775, Manuel García a connu une ascension sociale qui a captivé l'imaginaire collectif de son époque. Les épisodes les plus exaltants sont sûrement des mythes inspirés par sa fascinante personnalité et son existence mouvementée, d'autres furent sans doute directement inventés par le propre García — parfois simplement quand il lui fallait se tirer d'une situation épineuse.

Même son nom demeure un mystère : baptisé Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez, il allait utiliser la patronyme de "García", sans doute emprunté à l'un des ses aïeux, toute sa vie durant. Quand il se maria en secret à Cadix en 1797 avec la cantatrice et danseuse Manuela Aguirre Pacheco (1777–1836), il prétendit que ses parents étaient morts, alors que ceux-ci devaient mener une existence heureuse pendant vingt ans encore. En même temps — et justement le jour de ses noces — il se retrouva impliqué dans des démêlés judiciaires avec sa nouvelle belle-famille, qui contestait le mariage et soutenait qu'il s'était illégalement approprié la dot de Manuela (et plus précisément ses bijoux et costumes de scène)…

Quoi qu'il en soit, Manuela demeura fidèle à García et s'installa à Madrid avec lui quelques mois plus tard. Travaillant sous son nom de scène de Manuela Morales, elle devint soliste dans les mêmes théâtres que son mari et lui donna plusieurs enfants, dont une fille, Josefa Ruíz-García, qui allait mener une respectable carrière de soprano. Mais de toute évidence, leur amour s'était tari en 1804, quand Joaquina Sitches Briones, une autre chanteuse qui travaillait avec eux, tomba enceinte. Alors que Manuela, l'épouse légitime, rentrait dans sa Cadix natale (où Manuel continua de lui verser une aide financière discrète jusqu'à son décès en 1832), Joaquina devint la compagne attitrée de García pendant tout le reste de sa vie. Durant les années passées à Paris, en Italie et à Londres, alors que Manuel accédait à un statut de véritable star internationale, Joaquina ne le quitta plus. Elle l'accompagna même dans ses périples à New York et au Mexique. Bien qu'elle n'ait sans doute jamais été l'épouse légitime de Manuel, elle participa à toutes ses activités et lui donna trois enfants, dont chacun devait laisser sa propre marque dans l'histoire de la musique européenne du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} : Manuel Patricio García (1805–1906), Maria Malibran (1808–1836) et Pauline Viardot (1821–1910).

TEMPÉRAMENT MÉDITERRANÉEN À LA VILLE…

Manuel García était moins admiré — et souvent craint — pour sa beauté (quelqu'un déclara même un jour qu'il était rondouillard) que pour son tempérament fougueux et ses accès de colère en scène et à la ville. Son sang andalou entrait facilement en ébullition, et dans la vie comme dans son art, il se montrait aussi dur et intransigeant avec lui-même qu'avec les autres. Il mettait toujours la barre au plus haut et n'hésitait pas à renvoyer des musiciens de son orchestre, les traitant sans détours d'incompétents. Quand il jugeait que ses collègues ou lui-même ne percevaient pas de salaire adéquat, il se mettait en grève ou rompait brutalement son contrat. Un jour, à Madrid, alors qu'un garde se contentait simplement de faire son devoir en refusant de le laisser entrer dans un théâtre, Manuel devint si injurieux qu'il fut jeté en prison pour outrage à un militaire. Une autre fois, il fut arrêté pour s'être enivré à tel point au cours d'une représentation qu'il s'était trouvé incapable de chanter son air du second acte.

García ne craignait pas les représentants de l'autorité ou les personnes haut placées. Parfois, quand il se sentait traité injustement par la presse, il écrivait des lettres virulentes qui étaient alors publiées, et il lavait alors son linge sale sous le regard du public.

Il était très strict avec ses élèves, en particulier ses deux enfants les plus âgés, qui étudiaient le chant avec lui. À ce qu'il semble, ses leçons terrifiaient Manuel et Maria. Toutefois, les témoignages selon lesquels il leur hurlait dessus et allait même jusqu'à les frapper en public relèvent peut-être de l'anecdote et devaient seulement servir à illustrer plus intensément sa férocité. Il en va de même pour la fameuse histoire où Maria Malibran, qui jouait Desdemona pendant que son père incarnait Otello, avait peur que dans sa fureur, García ne finisse par l'étrangler vraiment sur scène.

Quoi qu'il en soit, l'inépuisable énergie de García lui permettait de travailler sans relâche – il n'arrêtait pas de chanter et de se produire en public, mais il gérait aussi des troupes de théâtre à Madrid, New York et Mexico et composait de la musique à profusion. Avec cela, il était toujours ravi de venir en aide aux musiciens espagnols et très enclin à prodiguer ses conseils, par exemple lors de la fondation du Conservatoire royal de musique de Madrid en 1830. Il dirigeait des cercles de musique et des académies conçus, entre autres choses, pour fournir à ses élèves des occasions périodiques de chanter en public. En 1824, il publia ses *Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire*, qui consistent en un unique feuillet d'exercices vocaux essentiels et devaient constituer la base de la célèbre "bible des chanteurs" écrite et publiée par son fils en deux volumes en 1840 et 1847, *École de García : traité complet de l'art du chant par Manuel García fils*.

… ET TEMPÉRAMENT MÉDITERRANÉEN SUR SCÈNE

C'est ce type d'énergie surhumaine que l'on remarquait le plus quand Manuel García montait sur scène, et il n'est pas étonnant qu'il se soit particulièrement distingué en Otello et Don Giovanni. Les spectateurs trouvaient son jeu exceptionnel, électrisant et d'une véracité particulièrement convaincante — traits qui, à l'époque, étaient inédits chez un chanteur d'opéra. Dans *Le Barbier de Séville*, il s'accompagnait à la guitare, improvisant librement le rôle ou remplaçant la sérénade de Rossini par diverses chansons espagnoles et ravissant le public avec ses captivantes incarnations du soldat éméché et du prêtre-professeur de chant larmoyant.

La musicalité exceptionnelle de García, ancrée dans les traditions de la musique populaire espagnole, sa formation dans l'une des églises collégiales de Séville et sa longue expérience des premières formes de l'opérette sévillane, les *tonadillas* et les *sainetes*, lui permettaient d'improviser et d'ornementer ses rôles en toute liberté. Cette pratique était reconnue comme la continuation de la grande tradition des castrats, qui était alors pratiquement tombée en désuétude.

García était souvent critiqué pour ajouter bien trop de notes de son cru aux partitions — par exemple à Paris, où c'était jugé incompatible avec le style classique, et surtout à Londres, où l'on trouvait tout simplement cela de mauvais goût. Et pourtant, tous étaient obligés de reconnaître l'exceptionnelle maestria et l'imagination sans limites qui captivaient tant ceux qui entendaient García chanter. Lui-même compositeur de talent, non seulement il connaissait sa propre ligne vocale, mais aussi la partition dans sa globalité, et ses origines andalouses l'avaient doté d'un sens du rythme à nul autre pareil, ce qui est essentiel pour aborder la musique avec une liberté et une aisance souveraines.

García se montrait aussi particulièrement soucieux de soigner son texte. On remarquait que dans les récitatifs, il semblait "dire" certaines des paroles, et ce avec une emphase digne de la Comédie française. Associée avec son jeu fascinant, c'est cette qualité de diction qui éleva l'art de Manuel García bien au-dessus de l'approche assez formaliste des castrats et le propulsa en tête de la liste des grands interprètes des XIX^{e} et XX^{e} siècles.

Si l'on ne jugeait pas la couleur du timbre de García particulièrement belle en soi, on l'applaudissait régulièrement pour l'élégance de son chant. Alors qu'au début de sa carrière, on pouvait dire qu'il avait une petite voix, les critiques commencèrent à signaler la puissance impressionnante de son timbre après son retour d'Italie à Paris en 1816. Ce changement notable était dû au fait qu'à Naples, García avait pris des cours de chant en bonne et due forme avec le ténor Giovanni Anziani, apprenant ainsi à améliorer sa projection sonore. Ce fut sans doute la seule et unique occasion où il étudia la technique vocale de façon professionnelle. Il avait alors trente-six ans.

UN FERVENT DÉFENSEUR DE MOZART ET ROSSINI

La contribution de Manuel García à l'histoire de la musique européenne est considérable. D'une part, nous lui devons d'avoir fermement établi les opéras de Mozart en Italie, en France et en Angleterre, ce qui pour l'époque équivalait au monde entier. Étant donné que l'on distribuait alors souvent les rôles en fonction de la personnalité d'un artiste plutôt que de la tessiture vocale, ou *Fach*, García devint d'abord et avant tout célèbre pour son légendaire Don Giovanni et son Comte *des Noces de Figaro*, rôles que l'on attribue aujourd'hui uniquement à des barytons-basses. Curieusement, on ne considérait alors pas comme un péché mortel le fait d'adapter ou de transposer une partition afin de permettre à un ténor de la chanter si l'artiste était jugé adéquat.

Ainsi, García incarna Ferrando (rôle de ténor) et Guglielmo (écrit pour baryton) dans *Così fan tutte* de Mozart, en fonction des besoins du théâtre. À Naples et à Londres, il se produisit en Tamino dans *La Flûte enchantée* (chanté en Italien) ; à Londres, il chanta aussi Sesto dans *La Clémence de Titus*, rôle conçu au départ pour un castrat. Lors d'un concert, il prit même part à un ensemble de *L'Enlèvement au sérail*.

C'est aussi grâce à García que la musique de Rossini devint très répandue et extrêmement populaire. À Naples en 1815, il avait participé à la création d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, donnant la réplique à Isabella Colbran, qui allait ensuite épouser Rossini. Isabella Colbran était souvent la partenaire de García sur scène ; comme lui, elle était originaire d'Espagne et considérée comme une superstar absolue.

L'année suivante, Manuel fut invité à Rome pour la création du *Barbier de Séville*. On sait qu'à cause d'intrigues typiques des théâtres de l'époque, la première représentation fut un fiasco complet. Toutefois, la représentation suivante, à laquelle Rossini refusa d'assister, rencontra un succès retentissant, grâce notamment à l'époustouflant Almaviva de Manuel García. Pour García, cet opéra devint une carte de visite qui lui permit d'effectuer des débuts importants un peu partout dans le monde. Et c'est lui qui présenta l'ouvrage — et Rossini le compositeur — à Paris et à Londres, où le public fut immédiatement conquis par cette musique.

Comme on l'a vu plus haut, l'autre incarnation décisive pour la réputation internationale de García fut le rôle-titre d'*Otello* de Rossini, ouvrage qui demeura populaire jusqu'à ce qu'il soit éclipsé par le chef-d'œuvre homonyme de Verdi à la fin du XIX^{e} siècle. Le répertoire de García comprenait de nombreux opéras rossiniens, y compris *Tancredi*, *L'Italienne à Alger*, *Le Turc en Italie*, *Semiramide* et *Zelmira*, et il chanta bon nombre d'entre eux avec la Colbran, la Malibran et d'autres vedettes de l'époque. Rossini ne devait jamais oublier à quel point ces interprétations avaient renforcé sa notoriété mondiale, et il se montra reconnaissant et généreux à l'égard de toute la famille de Manuel toute sa vie durant.

Quatre différents numéros du présent enregistrement rendent hommage à cette longue amitié et à cette collaboration artistique jalonnée de succès : l'air *"S'ella mi è ognor fedele"* extrait de *Ricciardo e Zoraide*, que l'on entend rarement en raison de ses aigus extrêmement périlleux et que García chanta plusieurs fois à Londres ; le célèbre air de Don Ramiro dans *La Cenerentola*, interprété devant les publics de New York et de Mexico ; et le duo *d'Armida*, qui figurait au programme d'un concert londonien en 1824. Naturellement, *Le Barbier de Séville* n'est pas oublié — mais sous la forme de l'air d'Almaviva du second acte, "*Cessa di più resistere*", qui de nos jours est généralement supprimé en représentation à cause de sa difficulté. Ceci dit, il rappellera sûrement quelque chose à ceux qui connaissent bien *La Cenerentola*…

OPÉRA TRANSATLANTIQUE

La détermination de Manuel García dans ses activités d'entrepreneur et sa captivante présence scénique furent également décisives pour établir l'opéra de l'autre côté de l'océan Atlantique. En 1825, il emmena sa famille et quelques autres chanteurs à New York où, avec l'aide de quelques autochtones fervents et de musiciens de l'Orchestre philharmonique récemment formé, il fonda une troupe d'opéra professionnelle et monta la toute première saison complète d'opéra italien. Une fois encore, Mozart et Rossini formaient le répertoire de base de ce qui fut l'une de ses plus remarquables aventures, mais la saison comprenait aussi des opéras écrits par García en personne.

La soirée inaugurale, événement impatiemment attendu — avec le *Barbier* de Rossini, forcément — compta avec la présence du frère de Napoléon Bonaparte (l'ancien roi d'Espagne Joseph-Napoléon), et de l'écrivain James Fenimore Cooper.

Après une représentation, le légendaire acteur Edmund Kean vint complimenter García sur son interprétation d'Othello, personnage que Kean devait lui-même incarner le lendemain soir. Quelques mois plus tard, Lorenzo da Ponte, qui avait quitté l'Europe vingt ans auparavant et était entre-temps devenu professeur d'italien à l'Université de Columbia, eut le plaisir inattendu de revoir son *Don Giovanni* — moment magique auquel nous pouvons songer en savourant l'interprétation de la sérénade "*Deh, vieni alla finestra*" par Javier Camarena.

On ne peut pas dire que les Américains furent aisément conquis par l'opéra italien. Ils le trouvèrent intéressant, voire curieux, mais ils n'allèrent pas jusqu'à déborder d'enthousiasme, déconcertés par ses aspects extravagants et dispendieux. Ils étaient contents d'aller voir un opéra une fois, mais ensuite ils n'avaient pas envie de le revoir, si bien que le Park Theatre tendait à être vide pendant le reste de la série de représentations. Toutefois, les New-Yorkais ouvrirent leurs cœurs à la jeune Maria, surtout quand elle fit un triomphe avec *"Home, Sweet Home"*, qu'elle avait décidé de chanter en anglais pendant la leçon de musique de Rosina dans *Le Barbier de Séville*.

À New York, García produisit aussi le plus célèbre opéra de Niccolò Zingarelli, *Giulietta e Romeo*. Maria devait y briller en Romeo, tandis que son père endossait à nouveau le rôle de Capulet (Everardo Capellio), qui chante l'air *"Là dai regni"*. L'ouvrage avait été créé en 1796 à La Scala, et le style de Zingarelli est strictement classique ; nous ne pouvons qu'imaginer de quelles riches ornementations García dut parer ce morceau si dramatique.

Vers la fin de la saison, García piqua l'une de ses légendaires crises de colère auprès de la direction du théâtre et déclara que si l'expérience avait été un succès artistique, elle n'était pas viable sur le plan financier. Du coup, il fit ses valises et embarqua avec sa fidèle troupe sur un bateau en partance pour Veracruz, au Mexique. Seule Maria resta en arrière. Elle avait contracté une union malheureuse avec Eugène Malibran, un homme bien plus âgé qu'elle qui semblait riche mais avait fait banqueroute peu de temps après leur mariage, et elle n'allait pas tarder à rompre avec cette nouvelle existence si décevante et s'enfuir toute seule à Paris.

Quoi qu'il en soit, les efforts déployés par García à New York allaient bientôt porter leurs fruits : grâce à Da Ponte, une nouvelle saison d'opéra italien fut donnée en 1830, et deux ans plus tard, cette forme de divertissement était déjà fermement ancrée à New York.

LE MEXIQUE

À Mexico, les García trouvèrent une situation qui était tout autre qu'à New York : le plus grand théâtre avait été construit dès 1753 et la population était déjà bien informée et les attendait avec impatience. *Otello* et *Tancredi* avaient déjà été joués sur place. Tout comme en Espagne ou en Italie, chaque événement théâtral était copieusement commenté à la une des journaux, on bichonnait les vedettes lyriques capricieuses, et les troupes d'opéra finissaient toujours par déposer le bilan.

Il est donc fort déplorable que les dix-huit mois que García passa dans le pays aient sans doute été la plus noire période de l'histoire mexicaine qu'un Espagnol eût pu choisir pour se rendre là-bas. Le Mexique venait d'obtenir son indépendance de l'Espagne et était devenu une république ; les gouvernements se succédaient à toute allure et la population était profondément divisée. Fin décembre 1827, un décret prévoyant l'expulsion des citoyens espagnols fut voté, et fin 1828, il se produisit un coup d'état au cours duquel des Espagnols furent tués et leurs propriétés pillées.

Si Manuel échappa à l'expulsion immédiate, il le dut au fait qu'en dépit de leur nationalisme, les élites de la société mexicaine étaient férues d'opéra. Néanmoins, il se retrouva mêlé à la politique intérieure et à des litiges potentiellement dangereux. Par exemple, il fut sévèrement critiqué pour avoir interprété des opéras en italien et non en espagnol. Quand il finit par céder et annoncer une *Cenerentola* chantée dans la langue du pays, une prima donna italienne intrigante en profita pour régler ses vieux comptes avec lui en refusant de jouer le jeu, ce qui suscita un nouveau scandale. En fait, seuls les cinq opéras que García monta à Mexico durant la première partie de son séjour en 1827 étaient en italien, et les trois ouvrages qu'il composa et produisit en 1828 étaient tous en espagnol.

El gitano por amor est un bel exemple de composition de cette période, et il est représenté ici par le premier enregistrement mondial de la scène et de l'air *"Hernando desventurado… Cara gitana"*. Si le récitatif contient manifestement une mélodie gitane, l'air semble écrit dans le style belcantiste et comporte même un véritable crescendo rossinien. Cependant, certains intervalles de seconde inattendus et quelques notes insolites au sein de certaines harmonies créent une sensation hispanisante qui dénote les origines du compositeur.

À plusieurs occasions, García fut accusé par les nationalistes mexicains de collaborer avec l'église, qu'ils soupçonnaient de s'être faite l'agent de l'Espagne. Un jour, il semble qu'il ait annulé une représentation sous prétexte qu'il était souffrant mais qu'on l'ait ensuite vu défiler au sein d'une procession de la Fête-Dieu. Une autre fois, il se retrouva involontairement mêlé à une dispute entre les autorités de la ville et l'église, qui avait imposé la fermeture du théâtre de García pendant un carême religieux tout en programmant parallèlement l'exécution de son *Salve Regina*.

En fin de compte, les García obtinrent la permission de quitter Mexico et entreprirent le pénible trajet de quatre semaines vers Veracruz, d'où ils devaient faire voile pour Bordeaux le 29 janvier 1829. C'est pendant ce voyage qu'ils furent attaqués par des bandits et dépouillés de la plupart des acquisitions qu'ils avaient faites durant les trois années passées en Amérique, alors même qu'ils bénéficiaient d'une escorte militaire. En revanche, à en croire un récit picaresque de cette mésaventure, les bandits contraignirent Manuel à chanter pendant qu'ils éventraient les lourdes malles et ils furent si émus par sa voix qu'ils lui restituèrent illico une partie de sa fortune…

Manuel dut beaucoup apprécier le Mexique où, après tant d'années passées à l'étranger, il fut de nouveau en mesure de parler sa langue natale. Il adorait le climat, qui contrairement à celui de New York ou de Londres, lui était salutaire. En outre, il était fier de l'orchestre qu'il avait constitué et proclamait qu'il aurait pu le présenter à Paris sans avoir à en rougir. En outre, il fit de toute une série d'élèves autochtones d'excellents chanteurs d'opéra. Dans l'ensemble, ses prestations avaient été bien reçues, et il devait garder un excellent souvenir de sa période mexicaine, tout comme la presse locale, qui regretta longtemps son départ.

D'EXCELLENTS OPÉRAS FRANÇAIS MAIS DES SUCCÈS MITIGÉS

Si l'on tient compte de toutes ses autres activités, on ne peut qu'être stupéfié par le nombre de compositions de Manuel García : il n'arrêtait pas d'écrire de nouvelles opérettes et de nouveaux opéras – en tout une bonne soixantaine. Il composa également de la musique sacrée et des symphonies, de la musique de chambre, d'innombrables mélodies pour différents ensembles de solistes, et même des chœurs qui furent insérés dans les représentations madrilènes de deux tragédies de Racine, *Athalie* et *Esther*. La plupart des œuvres scéniques de García étaient écrites sur des livrets espagnols et allaient de *tonadillas* brèves et légères à des opéras de grande envergure. D'autres pièces étaient écrites en italien, et quand on le critiqua à ce sujet, il s'essaya aux opéras français. Certains d'entre eux rencontrèrent d'ailleurs beaucoup de succès, par exemple *La Mort du Tasse* (1821), qui fut représenté à l'Opéra de Paris pendant plusieurs années.

Les deux airs inclus ici montrent à quel point García maîtrisait le style de l'opéra français classique, et en particulier comme il comprenait bien les inflexions et la métrique de la langue française. Si l'on excepte les cadences, virtuoses au plus haut point, la ligne vocale de base de "Mais que vois-je … Vous dont l'image" demeure une mélodie simple comme une chanson accompagnée par des pizzicatos de cordes et un magnifique solo de cor. De plus, cette scène comporte une remarquable partie pour la harpe, qui représente la lyre dont jouait le poète Torquato Tasso.

On peut en dire autant de l'air solennel "De ses yeux tout ressent l'empire", écrit dans le *stile patetico* et la tonalité de *si* mineur. Il est touchant de voir avec quelle délicatesse García ajoute des moments de doute et d'hésitation dans des fermatas harmoniquement ambigües quand le vers se répète, procédé qui renforce subtilement la tension de l'ensemble.

Toutefois, nombre des opéras de García furent des fours absolus, en particulier *Florestan* (1822), son quatrième opéra en français et le second destiné à l'Académie royale (l'Opéra), auquel on reprocha d'avoir été bâclé, d'être dépourvu d'idées et de se contenter de recycler du matériau antérieur. Apparemment, cet échec entacha durablement la réputation de compositeur de García, à Paris et ailleurs.

Cette réaction est difficile à comprendre quand on entend, pour la première fois depuis 1822, l'envoûtant extrait de l'une des scènes de *Florestan*, "Dieu !… pour venger un père … Ô ciel ! de ma juste furie". Les lignes vocales, d'un art consommé, font alterner des éclats pleins d'agitation et des plages plus calmes et mélodieuses, tandis que la sombre orchestration, dans l'âpre tonalité de fa dièse mineur, est fascinante. Tout l'épisode rappelle la sombre atmosphère romantique du *Freischütz* de Carl Maria von Weber, créé un an auparavant. Il est stupéfiant de voir à quel point García s'éloigne ici de son style compositionnel habituel, ancré dans le classicisme et fait pour plaire aux foules.

Si dans l'ensemble, les critiques reconnaissaient le talent inné de García, l'avis général était que le compositeur débordé n'avait pas pris le temps de s'assurer que la musique de ses opéras soit d'excellente qualité du début jusqu'à la fin, et on dit que même Rossini le déplora à l'occasion de la disparition de son ami.

En outre, García était si peu patient qu'il manquait manifestement de discrétion à l'heure de promouvoir sa propre musique. *L'amante astuto*, par exemple, écrit pour éperonner la carrière en herbe de sa fille Maria, qui était déjà en train de devenir la coqueluche des New-Yorkais en 1825, fut donné juste après *Le Barbier de Séville* et fut très critiqué comme étant trop similaire à l'opéra de Rossini du point de vue de l'intrigue et des personnages. S'il avait été programmé quelques mois plus tard, il aurait peut-être été jugé différemment.

UN CHAMPION DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE

L'un des opéras les plus célèbres de García fut *El poeta calculista*, créé à Madrid dès 1805. Écrit pour un seul chanteur — García —, il suit un poète sans le sou qui ne peut même pas s'acheter à manger. Dans son imagination, celui-ci esquisse toutes les œuvres magnifiques qu'il pourrait écrire si on lui en donnait l'occasion, ce qui est aussitôt illustré par une série de numéros dans des styles variés, l'un des plus réussis étant *"Formaré mi plan con cuidado"*. Cette grande scène et air montre clairement que même à ce stade de sa carrière, García savait être un orchestrateur imaginatif et méticuleux. Le morceau requiert aussi un excellent soliste capable d'incarner de manière convaincante les différents personnages du *sainete* inventé par le poète.

Le style de García compositeur d'opéra, même dans ses œuvres sur des livrets en espagnol, était résolument ancré dans le langage commun à tous les compositeurs classiques de son époque, le XVIII^{e} siècle. Dans certains de ses opéras, on décèle très nettement l'influence de Rossini. La grande réussite de García provenait du fait qu'il injectait dans ses créations des rythmes, des mélodies et des éléments populaires espagnols qui, alliés à l'atmosphère hispanisante des intrigues, conféraient à ces ouvrages une saveur typiquement espagnole. Ses compositions suscitèrent aussi un intérêt considérable pour la musique ibérique dans le reste de l'Europe — un autre extrait de *El poeta calculista*, le *caballo* (ou polo) *"Yo que soy contrabandista"*, acquit une énorme popularité au XIX^{e} siècle, notamment parce que Maria Malibran et sa sœur Pauline Viardot avaient toutes les deux l'habitude de l'interpréter pendant la leçon de musique du *Barbier* de Rossini, pour le plus grand enthousiasme du public. Berlioz connaissait ce morceau, Liszt en écrivit une paraphrase, et Victor Hugo et George Sand l'utilisèrent comme leitmotiv dans des romans. Bizet, quant à lui, utilisa ce rythme dans *Carmen*. Néanmoins, plusieurs des thèmes espagnols de son chef-d'œuvre sont attribués à un autre polo célèbre de García, *"Cuerpo bueno, alma divina"*, tiré de l'opéra en un acte *El criado fingido*, créé à Madrid en 1804 et imprimé dans le recueil de mélodies *Échos d'Espagne*, qui fut publié en France en 1872 et constitua l'une des sources d'inspiration de Bizet.

En fait, García avait accompli l'objectif vers lequel il tendit toute sa vie durant : créer un opéra spécifiquement espagnol capable de concurrencer ses homologues français et italiens. Dans un même temps, grâce à ses remarquables dons de compositeur et à la promotion de ses propres œuvres, les rythmes, les mélismes et les mélodies d'origine espagnole devinrent une partie intégrante, voire parfois fondamentale, de la musique symphonique et d'opéra du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e}.

UN PATRIMOINE PRÉCIEUX

Ainsi, Manuel García a laissé un patrimoine particulièrement précieux, et ce à trois points de vue : en sa qualité de compositeur, il a fait de l'opéra espagnol un genre à part entière et aidé la musique de son pays natal à pénétrer la culture européenne dans son ensemble ; en sa qualité d'imprésario, il a contribué à cultiver l'opéra comme forme artistique aux États-Unis et au Mexique ; et en sa qualité d'artiste, il a fait de Mozart et Rossini des piliers du répertoire lyrique populaire. En outre, ses idées concernant la nécessité d'une éducation musicale poussée et d'une excellente technique vocale, ainsi que sur la manière par laquelle un chanteur d'opéra doit aborder le chant et le jeu théâtral, ont fait des émules. Et enfin, ses enfants ont disséminé ses méthodes et ses positions pendant tout le XIX^{e} siècle et une bonne partie du XX^{e}.

Markus Wyler
Traduction David Ylla-Somers

LA SENSATIONNELLE FAMILLE GARCÍA

Josefa Ruíz-García (Josefa García Aguirre, 1803–1850) fut le seul enfant de l'union de Manuel García et Manuela Morales à atteindre l'âge adulte. Vers 1823, elle arriva à Paris pour étudier avec son père et fit ses débuts dans *La gazza ladra* à Malaga en 1830. Elle rencontra un certain succès en Italie, souvent aux côtés de sa demi-sœur Maria Malibran : Amenaïde dans *Tancredi* (Bologne), Adalgisa dans *Norma* (Bologne, Milan), Palmiero dans la création mondiale d'*Irene* de Pacini (Naples), entre autres rôles. García disait en public qu'elle était sa nièce et que s'il considérait ses talents d'actrice inférieurs, il jugeait sa voix, qu'il qualifiait de *soprano sfogato* (une mezzo-soprano qui peut chanter avec facilité dans la tessiture de soprano) supérieure à celle de Maria. Josefa fut elle-même très applaudie dans les rôles légendaires de la Malibran, la Somnambule et Norma. Elle finit par épouser le violoniste et chef d'orchestre Rafael Ruíz, qui signa le certificat de décès de García en tant que témoin quand celui-ci s'éteignit à Paris le 10 juin 1832. Au cours des années 1839 et 1840, Rafael et Josefa se produisirent dans différents opéras à La Havane et à Santiago de Cuba. De retour en Espagne, Josefa se consacra à la politique, défendant ardemment la cause conservatrice.

Manuel Patricio Rodríguez García (1805–1906), fils aîné de Manuel et Joaquina Briones, étudia le chant avec son père et prit part à un grand nombre des aventures familiales, y compris lors de la saison new-yorkaise de 1825–1826. Rentré à Paris, il effectua ses débuts indépendants en Figaro du *Barbier de Séville*. Selon des témoignages ultérieurs, il avait avec son père des rapports épineux. Toutefois, il participa à sa toute dernière prestation (*Le vendemmie di Xeres*, ouvrage d'un compositeur amateur et élève de García père, le comte Carlos Beramendi) dans un théâtre privé parisien le 4 août 1831. Contrairement à ses sœurs, Manuel Patricio ne parvint jamais vraiment à se faire un nom en tant qu'interprète. Sa prestigieuse réputation lui vint de ses activités d'enseignant au Conservatoire de Paris (1847–1850) et à la Royal Academy of Music de Londres (1848–1895), et de son fameux traité sur l'art du chant, publié en deux volumes en 1840 et 1847. Son ouvrage rencontra un succès considérable, fut amplement lu pendant des décennies et reprend à n'en pas douter bon nombre des méthodes de Manuel père. Parmi les illustres élèves de Manuel Patricio figurèrent Jenny Lind, Mathilde Marchesi, Malvina Schnorr von Carolsfeld, Julius Stockhausen (soliste lors de la création du *Requiem* de Brahms à Brême) et Henry Wood (rendu célèbre par les "Proms" londoniennes), ainsi que son propre fils, Gustave García (1837–1925). Gustave devint lui-même un chanteur et professeur de renom, tout comme son fils Alberto après lui. En 1854, Manuel Patricio inventa le laryngoscope et par la suite, il publia ses observations sur les mouvements du larynx et des cordes vocales pendant le chant. Grâce à ces travaux, il fut gratifié d'un doctorat honoraire de médecine par l'Université de Königsberg en 1862.

Ses dons exceptionnels de musicienne et sa captivante présence scénique, sa vie mouvementée et tragique, et enfin sa mort prématurée, ont fait de **Maria Malibran-García** (1808–1836) une héroïne romantique. Véritable héritière de son père, elle avait le même caractère que lui — un esprit indomptable, une volonté de fer, de la franchise, du charisme et le sang chaud — et elle excella dans toute une gamme de rôles comiques ou tragiques chez Mozart et Rossini (y compris Desdemona et même, lors d'une expérience assez peu réussie, Otello…). Au faîte de sa carrière météorique, elle subjugua les publics d'Italie, de France et d'Angleterre dans des opéras de Vincenzo Bellini, l'étoile montante du romantisme, qui concocta à son intention une version spéciale de ses *Puritains*. Maria entretint une relation houleuse avec le violoniste belge Charles-Auguste de Bériot et alors qu'elle attendait un enfant de lui, elle succomba aux séquelles d'un accident de cheval. Tout comme son père Manuel, elle était souvent critiquée pour son style de chant alors même qu'on l'encensait pour ses saisissantes incarnations théâtrales, et comme ses frères et sœurs, Maria était douée de nombreux talents : elle parlait couramment plusieurs langues, composait, jouait de la harpe, peignait, dessinait ses propres costumes et gérait sa carrière avec beaucoup d'habileté, ce qui lui permettait de réclamer des cachets inouïs. Objet d'un véritable culte Malibran, Maria fut la première femme à devenir une vedette internationale, et les rebondissements de sa vie privée étaient suivis d'aussi près que ses prestations sur scène, faisant régulièrement la une des journaux.

Pauline Viardot-García (1821–1910) fut probablement formée par sa mère, Joaquina Sitches Briones, et manifestement, sa voix englobait aisément les tessitures de contralto et de soprano. Au début de sa longue carrière, son répertoire était semblable à celui de Maria, sa sœur aînée, mais avec le temps, elle y ajouta des œuvres de Brahms (elle donna la création mondiale de sa *Rhapsodie pour alto*), Berlioz (*Les Troyens*, et sa célèbre adaptation de l'*Orphée* de Gluck), Meyerbeer (création mondiale du *Prophète*), Wagner (création parisienne du deuxième acte de *Tristan und Isolde*), Saint-Saëns (qui lui dédia *Samson et Dalila*), Gounod (*Sapho*) et Massenet, dont elle contribua au premier triomphe avec *Marie-Magdeleine*. Les succès retentissants de Pauline sur les scènes d'opéra la menèrent à Paris, Londres, Berlin et Saint-Pétersbourg, où elle se lia avec Tourgueniev. Par la suite, le poète la suivit à Baden-Baden, où elle avait établi résidence, devenant l'une des figures clés qui forgèrent la réputation internationale de cette ville d'eaux allemande où se retrouvaient des grands noms de la musique et de la littérature. En outre, elle était une compositrice prolifique qui avait étudié avec Anton Reicha et un excellent professeur de chant. Avec son époux, le riche imprésario théâtral, auteur et critique Louis Viardot (1800–1883), Pauline devint une grande protectrice des arts, appuyant notamment Gabriel Fauré alors qu'il n'était encore qu'un jeune compositeur plein de promesse.

Markus Wyler
Traduction David Ylla-Somers

El gitano por amor
(Zigeuner aus Liebe)
1. Akt, Nr. 8, Szene und Arie

Hernando
Unglücklicher Hernando,
was hast du getan?
Welch grässlich Los hast du zu tragen?
Bin ich von Sinnen?
Was sonst ist jene unheilvolle Kraft,
die mich in einen Abgrund
aus Kummer und Elend treibt?
Ich fahre durch stürmische Wasser,
und meine Gedanken, tosender Brandung gleich,
finden nicht Ruhe noch Rast.
Mit jeder Faser sehn' ich mich nach ihr,
süße Gebieterin,
für sie ist all mein Streben, jeder Schwur.

Innig geliebtes Zigeunerantlitz,
für deinen Zauber gäbe ich mein Leben.
Und wenn dein Blick auf mich fällt,
wird die Brust mir zu eng für mein Herz.

Als mein Vater mir das Bildnis gab,
ahnte er nicht, dass sein Sohn
ihn einmal so schändlich behandeln sollte.
Nun spür' ich stets
den väterlich gerechten Zorn, wie ein Verhängnis.
Und doch, deine Zigeuneraugen
erquicken meine Seele.

MANUEL GARCÍA
El gitano por amor
Libretto: Anon.
Acto I, Nº 8, Escena y Aria

Hernando
1 Hernando desventurado
¿qué es lo que haces?
¿A qué suerte fatal te has sometido?
¿He perdido el sentido?
¿O qué es este poder irresistible,
que me fuerza a seguir hasta el horrible
abismo de desdichas y pesares?
Navego en altos mares
y la idea cual ola procelosa
no sosiega, descansa ni reposa,
pensando al dulce dueño,
pues por él todo hago, y todo empeño.

Cara gitana del alma mía,
por tus hechizos daré la vida.
Y en mí no cabe cuando me miras
dentro del pecho mi corazón.

Cuando mi padre me dio el retrato,
pensar no pudo, que tan maltrato
de un hijo suyo debió esperar.
Por esto siento, cada momento
su justa ira, hado fatal.
Pero los ojos de mi gitana,
dan a mi alma felicidad.

El gitano por amor
(A gypsy for love's sake)
Act I, No.8, Scene and Aria

Hernando
Unhappy Hernando,
what are you doing?
To what dire fate have you subjected yourself?
Have I lost my wits?
If not, what is this irresistible force
driving me on towards a dreadful
abyss of grief and sorrow?
I'm navigating dangerous waters,
and my mind, like a billowing wave,
cannot settle, rest or find peace,
as I think of my sweet mistress,
since all my deeds, all my pledges are
for her.

Gypsy beauty, my soul's delight,
I'll give my life for your charms.
And, when you look at me,
my heart seems too big for my chest.

When my father gave me the portrait,
he could never have dreamt that
a son of his would treat him so ill.
At all times, therefore, I feel
his just anger, deadly fate.
Yet the eyes of my gypsy girl
bring happiness to my soul.

El gitano por amor
(Le gitan par amour)
Acte I, n° 8, Scène et Air

Hernando
Malheureux Hernando,
que fais-tu ?
À quel destin fatal t'es-tu livré ?
As-tu perdu la raison ?
Ah, quelle est cette force irrésistible
qui pousse mes pas vers l'horrible abîme
d'infortunes et de tourments ?
Je navigue en haute mer
et mes pensées, comme des vagues tempétueuses,
ne se calment pas, ne s'apaisent et ne reposent pas :
elles se tournent vers leur douce souveraine,
car c'est pour elle que je fais et tente tout.

Visage gitan cher à mon âme,
je donnerais ma vie pour tes sortilèges.
Et quand tu me regardes,
mon cœur déborde de ma poitrine.

Quand mon père m'a donné le portrait,
il ne s'attendait pas à recevoir d'un de ses fils
un si mauvais traitement.
C'est pourquoi je ressens à chaque instant
le poids de son juste courroux, comme un sort fatal.
Et pourtant les yeux de ma gitane
font le bonheur de mon âme.

El poeta calculista
(Der gewitzte Dichter)
Einziger Akt, Nr. 6 Caballo

Der Dichter
Ich bin Schmuggler und lebe,
wie es mir gefällt,
alle fordere ich heraus,
denn ich fürchte keinen.
Hei, hei, hei, auf, auf, mein Fräulein:
Wer kauft meinen Tabak?
Mein Pferd ist erschöpft,
und ich renne schnell fort.
Hei, hei, hei, hei, wenn die Streife kommt,
gäbe das eine Schießerei!
Hei, hei, mein Pferdchen, mein Pferd mit
hübscher Blesse,
hei, auf, hei, auf, sie schnappen uns.
Hei, hilf mir aus dieser Klemme!
Hei, Pferdchen, auf,
hei, Pferdchen, auf!

MANUEL GARCÍA
El poeta calculista
Libretto: Anon.
Acto unico, Nº 6 Caballo

El Poeta
2 Yo que soy contrabandista
y campo por mi respeto,
a todos los desafío
pues a naide tengo mieo.
Ay, ay, ay, jaleo muchacha,
¿quién me merca algún hilo negro?
Mi caballo está cansao
y yo me marcho corriendo.
¡Ay, ay, ay, ay, que viene la ronda
y se movió el tiroteo!
Ay, ay, caballito mío, caballo mío, careto,
ay, jaleo, ay, jaleo, que nos cojen.
¡Ay, sácame de este aprieto!
¡Ay, caballito, jaleo,
ay, caballito, jaleo!

El poeta calculista
(The scheming poet)
One act, No.6 Caballo

The Poet
I'm a smuggler
and I do as I please,
I defy one and all,
because I fear no one.
Ah, ah, ah, here's trouble, my lady,
who'll buy my fine tobacco?
My horse is worn out,
and I set off at a run.
Ah, ah, ah, ah, for the patrol's on its way
and the shooting's begun!
Ah, ah, my little horse, my white-faced horse,
ah, here's trouble, they're catching us.
Ah, get me out of this scrape!
Ah, little horse, here's trouble,
ah, little horse, here's trouble!

El poeta calculista
(Le poète calculateur)
Acte unique, Nº 6 Caballo

Le Poète
Moi, je suis contrebandier
et je fais ce qui me plaît,
je défie tout le monde
car je n'ai peur de personne.
Aïe, aïe, aïe, quelle panade, mademoiselle,
qui achètera mon bon tabac ?
Mon cheval est fatigué
et moi je m'enfuis à toutes jambes.
Ay, ay, ay, ay, voici la ronde,
on a tiré des coups de feu !
Aïe, aïe, mon petit cheval, mon cheval
au mufle blanc
aïe, quelle panade, ils vont nous attraper.
Aïe, tire-moi de ce mauvais pas !
Aïe, petit cheval, quelle panade,
aïe, petit cheval, quelle panade !

GIOACHINO ROSSINI

La Cenerentola
(Aschenputtel)
2. Akt, Nr. 10, Arie

Ramiro
Ja, ich schwöre, ich werde sie finden.
die Liebe, die Liebe beflügelt mich:
wäre sie in Jupiters Schoß,
ich werde sie finden.

(Er betrachtet den Armreif.)
Geliebtes, teures Unterpfand,
wenigstens du lässt mich hoffen.
Ach, an die Lippen, an die Brust
werde ich dich drücken!

Wir werden eilen, werden fragen,
werden suchen, werden finden.
Süße Hoffnung, eisige Furcht
streiten in meinem Herzen.
Liebe, Liebe, du musst mich leiten.

La Cenerentola
Libretto: Jacopo Ferretti
Atto II, N.10, Aria

Ramiro
3 Sì, ritrovarla io giuro.
Amor, amor mi muove;
se fosse in grembo a Giove,
io la ritroverò.

(Contempla lo smaniglio.)
Pegno adorato e caro
che mi lusinghi almeno.
Oh, come al labbro e al seno,
come ti stringerò!

Noi voleremo, domanderemo,
ricercheremo, ritroveremo.
Dolce speranza, freddo timore
dentro al mio core stanno a pugnar.
Amore, amore m'hai da guidar.

La Cenerentola
(Cinderella)
Act II, No.10, Aria

Ramiro
Yes, I swear I shall find her again.
It is love, love that urges me;
even if she were in the arms of Jupiter,
I should find her again.

(He gazes at the bracelet.)
Adored, beloved pledge
that gives me some hope.
Oh, how I shall press you
to my lips and to my breast!

We shall fly, we shall ask,
we shall seek, we shall find.
Sweet hope, cold fear
are struggling within my heart.
Love, love, you must guide me.

La Cenerentola
(Cendrillon)
Acte II, N° 10, Air

Ramiro
Oui, je jure de la retrouver.
L'amour, l'amour me pousse ;
fût-elle dans le sein de Jupiter,
je la retrouverais.

(Il contemple le bracelet.)
Cher gage adoré
qui au moins me fais espérer.
Oh, comme je vais te serrer,
contre mes lèvres et ma poitrine !

Nous volerons, nous demanderons,
nous rechercherons, nous retrouverons.
La douce espérance, la froide crainte
en mon cœur se livrent combat.
Amour, amour tu dois me guider.

MANUEL GARCÍA

La Mort du Tasse
(Torquato Tassos Tod)

3. Akt, 3. Szene

Tasso
Was seh' ich? Eine Laute.
So mühelos mein Herz auch ahne
der Schönheit Balsam, den alten.

Die schöpferisch göttliche Flamme
erlischt; kann ich den letzten Schein erhalten?

Ihr, die ihr meinen letzten Gesang
begleitet, oh, mein teures Bild,
wie der Sonne ersterbendes Strahlen
den Abendhimmel lieblich umhüllt,
gedenkt nach meinem Scheiden
in Trauer mir, und Liebe, der großen,
sollt mein Grab nicht meiden,
sollt dort einmal pflücken die flüchtigen Rosen.

Göttliche Kunst! Edle Poesie!
Du hältst nicht, was du versprichst.
Zu oft schmeckt die Ambrosia
so bitter wie der Reue Stich:
Und doch, mein Name, bin ich fort
wird nicht mit mir vergehen,
pflanzt du auf meinem Grabe dort
den ew'gen Lorbeer, immergrün!

La Mort du Tasse
Livret : Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier
et Joseph Hélitas de Meun
Acte III, Scène 3

Le Tasse
4 Mais que vois-je? Une lyre.
Mon cœur aisément la divine
aucun bienfait n'échappe à sa bonté.

Mais ce feu créateur, cette flamme divine,
pourrai-je retenir sa mourante clarté ?

Vous dont l'image toujours chère
vient ranimer mon dernier chant,
ainsi qu'un rayon de lumière
embellit encor le couchant,
accordez-moi quand je succombe
souvenir de deuil et d'amour ;
venez effeuiller sur ma tombe
les roses qui vivent un jour.

Art divin ! noble poésie !
tu n'es pas ce que tu promets,
et trop souvent ton ambroisie
a l'amertume des regrets :
pourtant mon nom, quand je succombe,
ne périra pas sans retour,
si tu fais naître sur ma tombe
le laurier qui vit plus d'un jour !

La Mort du Tasse
(The Death of Tasso)

Act III, Scene 3

Tasso
What's this? A lyre.
My heart can easily discern it,
no blessing escapes its goodness.

Yet that creative fire, that divine flame,
can I capture its dying light?

You whose image ever dear
comes to inspire my final song,
just as one last ray of light
adorns the setting sun,
grant me when I die
a memory of grief and love;
come and scatter upon my tomb
rose petals that live for a day.

Divine art! Noble poetry!
you are not what you promise,
and too often your ambrosia
has the bitter taste of regret:
and yet my name, when I die,
will not perish for eternity,
if upon my tomb you plant
laurels that live for more than a day!

Giulietta e Romeo
(Romeo und Julia)
1. Akt, 10. Auftritt, Szene und Arie

Everardo
Zweifel säen ihre Worte,
gerechter Verdacht, du öffnest die Pforte
der Unruh; sie zerfrisst mein Herz:
Stellt der freche Feind im Scherz
meiner Tochter nach? Halt dem Diebe
und seiner unlauteren Liebe!
Welche Schmach! Zornentbrannt,
der Busen übervoll,
lauter als der Donner dröhnt mein Groll.

Aus dem Schattenreich des Todes
suchst Rache, du, mich heim.
Gar grausam Los gibst du mir ein
für jenes falsche Herz.
So stirb!… Was höre ich?
Wer rät mir da zur Gnade? Tollerei!
Schweig still, ich kenne kein Erbarmen!
Tod dem Verräter, so still ich meine Pein.

NICCOLÒ ZINGARELLI

Giulietta e Romeo
Libretto: Giuseppe Foppa
Atto I, Scena 10, Scena ed Aria

Everardo
5 Più dubitar mi fan questi suoi detti.
O miei giusti sospetti,
voi mi turbate il cor. L'empio nemico
sedur potria la figlia
con esecrando amor?… Ah che mi sento
all'idea d'un oltraggio
tutto avvampare il core,
e la voce odo sol del mio furore!

Là dai regni dell'ombre, e di morte
a me d'intorno t'aggiri, o vendetta;
e m'additi qual barbara sorte
si conviene ad un perfido cor.
Cada pur… Ma che sento? Qual voce
a un'insana pietà mi consiglia?
Non t'ascolto: è il mio cor più feroce.
Pera estinto quel reo traditor.

Giulietta e Romeo
(Romeo and Juliet)
Act I, Scene 10, Scene and Aria

Everardo
Her words sow more seeds of doubt in me.
Just suspicions of mine,
you trouble my heart. Would my wicked enemy
try to seduce my daughter
with a wrongful love?… Ah, the very idea
of such an outrage
sets my heart ablaze,
and the only voice I hear is that of my own fury.

Vengeance, risen from the realm
of shadow and death, you hover about me,
whispering of the violent fate
a treacherous heart should meet.
Let him die, then… But what do I hear?
What voice is this advising foolish mercy?
I shall not listen to you, my heart is
more pitiless.
The guilty traitor must die.

Giulietta e Romeo
(Roméo et Juliette)
Acte I, Scène 10, Scène et Air

Everardo
Ses paroles viennent redoubler mes doutes.
Ô mes justes soupçons,
vous troublez mon cœur. Mon infâme ennemi
serait-il parvenu à séduire ma fille
d'un amour scélérat ?… Ah, à l'idée de cet outrage,
je me sens bouillir
et je n'entends plus que ma fureur.

Venue du royaume des ombres et de la mort,
tu tournes autour de moi, vengeance,
et tu m'indiques le sort cruel
que mérite ce cœur perfide.
Qu'il meure donc… Mais qu'entends-je ?
Quelle est cette voix
qui m'exhorte à une pitié insensée ?
Je ne t'écoute pas, mon cœur est impitoyable.
Que ce vil traître périsse !

Armida

1. Akt, 7. Auftritt, Rezitativ und Nr. 5 Duett

Rinaldo
Prinzessin, du bist es! Wenn ich dich wiedersehe,
fühle ich solche Freude... und gleichzeitig Sorge!
Ich habe von deinem Unglück erfahren,
und mein Herz bebt deswegen.
Ach! Warum ist Jerusalem noch nicht
gefallen? Vielleicht wird die Ehre
diesem Schwert gewährt, dir den Weg
zum geraubten Thron zu ebnen.
Aber verächtlich siehst du mich an,
und du antwortest nicht.

Armida
In dem Zustand, in dem ich jetzt bin,
brauche ich Taten, nicht eitle Worte.
Oh, wie verschieden
sind dein und mein Herz!
Europa nennt uns Barbaren.
Aber ist nicht derjenige ein Barbar,
der einem Unglücklichen das Leben schenken
könnte, aber nicht hilft?

Rinaldo
Höre: andere haben gewollt, dass ich
eine tapfere Kriegerschar anführe… Sieh,
es ist nicht meine Schuld, wenn deine Anhänger…

GIOACHINO ROSSINI

Armida
Libretto: Giovanni Schmidt
Atto I, Scena VII, Recitativo e N.5 Duetto

Rinaldo
6 Principessa, sei tu! Nel rivederti
qual gioia io provo… e qual affanno insieme!
I tuoi disastri intesi, e il cor ne geme.
Ah! perché mai non cadde
Sionne ancor! Forse al rapito soglio
d'appianarti la strada
saria l'onor concesso a questa spada.
Ma sdegnosa mi guardi, e non rispondi?

Armida
Nello stato in cui sono,
opre, non vani detti, a me fan d'uopo.
Oh quanto è mai diverso
dal tuo questo mio cor! Barbari noi
chiama la vostra Europa;
ma barbaro non è colui che vita
può dare a un infelice, e non l'aita?

Rinaldo
Senti: l'altrui favore
duce mi vuol di prode schiera… Vedi,
colpa non ho se fra' seguaci tuoi…

Armida

Act I, Scene 7, Recitative and No.5 Duet

Rinaldo
Princess, it is you! What joy I feel
on seeing you again… and what distress as well!
I have heard of your misfortune,
and my heart is moved.
Ah! Why has Jerusalem
not yet fallen! Perhaps the honour
of preparing the way for you to regain
your stolen throne will fall to my sword.
Yet you look upon me with anger,
and say nothing?

Armida
In my circumstances,
I need deeds, not futile words.
Oh, how different my heart is
from yours! Your Europe
calls us barbarians;
but is a barbarian not one who could
give life to someone in need yet fails to help him?

Rinaldo
Listen to me: by the will of others
I have been chosen to lead an army of brave warriors… You see,
I am not to blame if among your followers…

Armida

Acte I, Scène 7, Récitatif et n° 5 Duo

Rinaldo
Princesse, c'est toi ! Quelle joie
de te revoir… mais aussi quelle souffrance !
J'ai eu vent de tes malheurs et mon cœur s'en afflige.
Ah ! pourquoi Jérusalem n'est-elle
pas encore tombée ? Peut-être mon épée
aura-t-elle l'honneur de t'ouvrir la voie
vers le trône que l'on t'a ravi.
Mais tu me foudroies du regard
et tu ne réponds pas ?

Armida
Dans l'état où je me trouve,
il me faut des actes, et non de vaines paroles.
Oh, que mon cœur est différent
du tien ! Votre Europe
nous appelle barbares ;
mais le barbare n'est-il pas celui qui peut
rendre la vie à un malheureux et ne l'aide pas ?

Rinaldo
Écoute : c'est sur l'ordre d'un autre
que je dois commander une armée de preux…
Tu vois bien
que je ne suis pas responsable si parmi tes séides…

Armida
Schweig… fahre nicht weiter fort,
willst du mich verhöhnen?

Rinaldo
Ich, dich verhöhnen? Nein, du täuschst dich.
Vom Tag, als ich dich erstmals sah,
hegte ich Respekt und…
(fast würde ich Liebe sagen).
(Ach, ich verehre sie!)

Armida
Geh', Unbarmherziger!

Rinaldo
Wessen klagst du mich an?

Armida
Du gibst vor,
meine Worte nicht zu verstehen? Ach, erinnerst du
dich an den Augenblick,
als du, tapferer Ritter,
dich auf einsamen Pfad verirrtest?…

Rinaldo
An alles, zweifle nicht, erinnere ich mich.
Deine magische Kraft
ersparte mir in jenen Tagen die Wut
der Feinde. Dankbar ist diese Seele,
und in stetiger Erinnerung
wird sie es immer bewahren.

Armida
Aber in düsterem Vergessen
wiesest du meine Zuneigung zurück.
Ja, die Gefühle Armidas,
die sie in ihrer Schwachheit
dir offenbarte. Und was erhielt ich dafür?
Deutliche Geringschätzung,
grausames Verlassen-Werden…

Rinaldo
Höre auf, ach, höre auf,
Armida, mich zu verletzen.
Ich verließ dich, als die kriegerische Trompete
mich auf das Schlachtfeld rief,
mit Kampfgeist und dem Begehren nach Ruhm.

Armida
Und mich führte die Liebe hierher.

Rinaldo
Liebe… (ein machtvolles Wort!
Wie stark es klingt,
in meinem leidenden Herzen
von dieser süßen Lippe gsprochen.)

Armida
Taci… non proseguir; schernirmi vuoi?

Rinaldo
Io schernirti? T'ingannni.
Dal dì che ti mirai,
rispetto e… (quasi amor dicea) serbai.
(Ah pur troppo l'adoro!)

Armida
Va', spietato!

Rinaldo
Di che m'accusi?

Armida
Fingi
non comprender miei detti? o ti scordasti
quando in ermo sentiero
smarrito cavaliero, e in qual momento?…

Rinaldo
Tutto, non dubitar, tutto rammento.
Tua magica possanza
sottrasse i giorni miei
de' nemici al furor. Grata quest'alma,
costante la memoria
ognor ne serberà.

Armida
Ma in cupo obblio
riponesti però l'affetto mio.
Sì, d'Armida l'affetto,
che la sua debolezza
ti fe' palese. E qual mai frutto ottenni?
Un marcato disprezzo,
un crudele abbandono…

Rinaldo
Cessa, deh! cessa
di trafiggermi, Armida.
Se da te volsi il piè, bellica tromba
al campo m'invitò, bellico ardore,
desio di gloria.

Armida
E me qui trasse amore.

Rinaldo
Amor… (Possente nome!
Come risuoni! come
su quel soave labbro,
nel mio dolente cor!)

Armida
Enough… say no more; are you
mocking me?

Rinaldo
Mocking you? No, you are mistaken.
From the day I first saw you,
I have felt nothing but respect and…
(I almost said love).
(Ah, I do adore her!)

Armida
Go, heartless man!

Rinaldo
Of what do you accuse me?

Armida
Are you pretending
not to understand what I say?
Or have you forgotten
how we met that day, on a lonely road,
when you were lost, brave knight?...

Rinaldo
Be assured, I have forgotten nothing.
Your magical powers
saved me from the wrath
of my enemies. My grateful soul
will for ever
cherish that memory.

Armida
Yet you have chosen
to forget my love.
Yes, Armida's love,
that in her weakness
she now reveals to you. And what is my reward?
Utter disdain,
cruel rejection…

Rinaldo
Stop, ah, stop
torturing me, Armida.
If I left you, it was because I was called
to battle by military trumpets, the urge to fight,
the desire for glory.

Armida
And I was brought here by love.

Rinaldo
Love… (Powerful word!
Uttered by those soft lips,
how you echo
in my tormented heart!)

Armida
Tais-toi… n'en dis pas plus ; tu te moques
de moi ?

Rinaldo
Moi, me moquer ? Tu te trompes.
Depuis le jour où je t'ai vue,
je n'ai eu pour toi que respect et…
(j'ai failli dire amour).
(Ah, je ne l'adore que trop !)

Armida
Va, cruel !

Rinaldo
De quoi m'accuses-tu ?

Armida
Tu fais mine
de ne pas comprendre mes paroles ?
ou as-tu oublié,
chevalier, le jour où tu t'étais perdu
sur une route solitaire, et qu'à ce moment… ?

Rinaldo
Je me souviens de tout, sois en sûre.
Grâce à tes pouvoirs magiques,
je n'ai pas succombé
à la fureur des ennemis. Je ne l'oublierai jamais,
et mon âme t'en sera
éternellement reconnaissante.

Armida
Tu as pourtant jeté le voile de l'oubli
sur ma tendresse.
Oui, la tendresse d'Armida,
qui dans sa faiblesse
te l'a révélée. Et quelle a été ma récompense ?
Un mépris total,
un abandon cruel…

Rinaldo
Cesse, ah! cesse
de me torturer, Armida.
Si je me suis détourné de toi, c'est que m'appelaient
les clairons martiaux, l'ardeur guerrière,
la soif de gloire.

Armida
Et c'est l'amour qui m'a menée ici.

Rinaldo
Amour… (Mot puissant !
Comme tu résonnes,
dans mon cœur en peine
quand le prononcent ces douces lèvres !)

Armida
Ja, Liebe… Wenn die Natur
dir eine Kämpferseele gegeben hat,
dann töte mich jetzt,
und lass die Liebe in mir ersterben.

Rinaldo
Armida… (Oh, Himmel!)

Armida
Was willst du?

Rinaldo
Das Schicksal fordert es…

Armida
Was auch immer?

Rinaldo
… dass ich deine strahlenden Augen fliehe:
Die Pflicht ruft mich dazu.

Armida
Fliehe mich! Doch auch die Helden
werden häufig von Amor getroffen.

Rinaldo
(Bei solchen Worten werde ich schwach,
mir fehlt die Standhaftigkeit…
Ich, Elender! Hoffnung
auf Freiheit habe ich nicht mehr.)

Armida
(Bei solchen Worten wird er schwach,
ihm fehlt Standhaftigkeit…
Meine süße Hoffnung
habe ich noch nicht ganz verloren.)

Rinaldo, Armida
Bei solchen Worten, *usw.*

Rinaldo
Ach! Ich kann nicht länger widerstehen…
Ja, ich werde dich stets lieben.

Armida
Oh, unerwartete Freude!
Oh, glücklicher Augenblick!

Rinaldo
Ja, ich werde dich lieben.

Armida
Sì, amor… Se un'alma fiera
ti diè natura in sorte,
recami pur la morte,
e in me fia spento amor.

Rinaldo
Armida… (Oh ciel!)

Armida
Che vuoi?

Rinaldo
Chiede il destin…

Armida
Che mai?

Rinaldo
… ch'io fugga i tuoi bei rai:
dover mel comandò.

Armida
Fuggirmi!… Eppur gli eroi
sovente amor piagò.

Rinaldo
(Vacilla a quegli accenti,
manca la mia costanza.
Misero! più speranza
di libertà non ho.)

Armida
(Vacilla a questi accenti,
manca la sua costanza.
La dolce mia speranza
perduta ancor non ho.)

Rinaldo, Armida
Vacilla a quegli/questi accenti, *ecc.*

Rinaldo
Ah! non poss'io resister…
Sì, t'amerò costante.

Armida
Oh inaspettato giubilo!
Oh fortunato istante!

Rinaldo
Sì, t'amerò.

Armida
Yes, love… If nature's lot
was to give you a warrior's spirit,
then grant me death,
and let love's light die in me.

Rinaldo
Armida… (Oh heaven!)

Armida
What do you want?

Rinaldo
Destiny ordains…

Armida
What?

Rinaldo
… that I must flee your fair eyes:
duty commands me to do so.

Armida
Flee from me! And yet love
has often wounded heroes.

Rinaldo
(At her words my steadfastness
begins to waver…
Wretch! All hope of freedom
is gone.)

Armida
(At my words his steadfastness
begins to waver …
I have not yet lost
my sweet hope.)

Rinaldo, Armida
At her/my words, *etc.*

Rinaldo
Ah! I cannot resist…
Yes, I shall love you faithfully.

Armida
Oh unexpected happiness!
Oh moment of joy!

Rinaldo
Yes, I shall love you.

Armida
Oui, l'amour… Si la nature
t'a doté d'une âme cruelle,
tue-moi donc,
et cet amour s'éteindra avec moi.

Rinaldo
Armida… (Oh ciel !)

Armida
Que veux-tu ?

Rinaldo
Le destin exige…

Armida
Quoi donc ?

Rinaldo
… que je fuie tes beaux yeux :
le devoir me l'a commandé.

Armida
Me fuir ! Pourtant, les héros
sont souvent blessés par l'amour.

Rinaldo
(Ma fermeté chancelle à ces mots,
je me sens céder…
Pauvre de moi ! je ne peux plus
espérer être libre.)

Armida
(Sa fermeté chancelle à ces mots,
il se sent céder…
Je n'ai pas encore perdu
ma douce espérance.)

Rinaldo, Armida
Ma fermeté/Sa fermeté, *etc.*

Rinaldo
Ah ! je ne peux pas résister…
Oui, je t'aimerai fidèlement.

Armida
Oh joie inattendue !
Oh instant bienheureux !

Rinaldo
Oui, je t'aimerai.

Armida
Oh, glücklicher Augenblick!
Rinaldo
Liebste, wegen dir spürt diese Seele
süßes Beben,
das ich nicht in Worte fassen kann.

Armida
Liebster, wegen dir spürt diese Seele
süßes Beben,
das ich nicht in Worte fassen kann.

Rinaldo, Armida
Wegen dir spürt diese Seele
süßes Beben,
das ich nicht in Worte fassen kann.

Armida
Oh istante!
Rinaldo
Cara, per te quest'anima
prova soavi palpiti
ch'esprimere non so.

Armida
Caro, per te quest'anima
prova soavi palpiti
ch'esprimere non so.

Rinaldo, Armida
Per te quest'anima
prova soavi palpiti
ch'esprimere non so.

Armida
Oh happy moment!
Rinaldo
My love, I cannot express
the sweet sensations
you inspire in my heart.

Armida
My love, I cannot express
the sweet sensations
you inspire in my heart.

Rinaldo, Armida
I cannot express
the sweet sensations
you inspire in my heart.

Armida
Instant suprême !
Rinaldo
Bien-aimée, mon âme éprouve
à ton égard de doux émois
que je ne sais pas exprimer.

Armida
Bien-aimé, mon âme éprouve
à ton égard de doux émois
que je ne sais pas exprimer.

Rinaldo, Armida
Mon âme éprouve
à ton égard de doux émois
que je ne sais pas exprimer.

Florestan, ou Le Conseil des dix
(Florestan, oder Der Rat der Zehn)
2. Akt, 9. Szene, Arie

Noradin
Herr!… ich will den Vater rächen,
muss ich sodann zum Mörder werden?
Ein Dolch für Noradin…
grausamer Richter!… Er wird im Zorne sprechen.
Vor aller Augen hat er so getan
als gäb's kein Liebeswallen, eifersücht'gen Grimm!
Ich kenne sein Geheimnis… Er liebt Octavie!
Und sein Rivale, Florestan!…
(unentschlossen und nachdenkend)
Natur!… Ehre!… Was tun im Schicksalsaugenblick?

O Himmel! Wie nur in gerechtem Zorn
das Rasen, das Wüten bezähmen?
Ich höre den Geist meines Vaters sich grämen:
"Spreng die Ketten! Lass sie spüren
der Rache Dorn!"
(freudig)
Oh, wie bin ich froh, dass ich erkannt:
Abwerfen muss ich tödlich Joch!
Da vorne seh' ich doch
das Vaterhaus, wo meine Wiege stand!
Da! Da! Ich seh' es schon!
(feurig)
Wohlan! Ich gehorche als dein Sohn!
Rache! Will nicht eher ruh'n,
zur Opferstätte eil' ich nun.
Heiliger Schatten, ich kühl' deinen Zorn!

MANUEL GARCÍA
Florestan, ou Le Conseil des dix
Livret : Étienne-Joseph-Bernard Delrieu
Acte 2, Scène IX, Air

Noradin
7 Dieu !… pour venger un père,
faut-il devenir assassin ?
D'un poignard armer Noradin !…
Juge cruel !… je conçois sa colère.
Il cache aux yeux du tribunal
les transports de l'amour, les fureurs de l'envie !
J'ai surpris son secret… Il adore Octavie !
Dans Florestan il poursuit son rival !…
(irrésolu et réfléchissant)
Nature !… honneur !… que faire en ce
moment fatal ?

Ô ciel ! de ma juste furie
comment réprimer le transport ?
J'entends mon père qui me crie :
"Brise tes fers ! venge ma mort !"

(avec joie)
Ah ! que je suis heureux d'avance
de m'affranchir d'un joug fatal !
Je vois d'ici le toit natal,
et le berceau de mon enfance !
Ah ! Ah ! Je le vois !
(avec fureur)
Allons ! j'obéis à ta loi !
Je cède au courroux qui t'anime !
Je cours immoler la victime !
Ombre sacrée, apaise-toi !

Florestan, ou Le Conseil des dix
(Florestan, or the Council of Ten)
Act II, Scene 9, Air

Noradin
Dear Lord!… to avenge my father
must I become an assassin?
I stand here armed with a dagger.
The cruel judge!... I understand his anger.
He is hiding both passionate love
and jealous rage from the tribunal!
I've discovered his secret… He loves Octavie!
Florestan is his rival, so he wants him dead!…
(undecided, deep in thought)
Nature!… honour!… what am I to do at this
fateful moment?

O heaven, how can I restrain
the impulse of my righteous anger?
I hear my father cry out to me:
"Break your chains! Avenge my death!"

(joyfully)
Ah, but what delight I feel at the thought
of freeing myself from a deadly yoke!
I can see from here my homeland,
the cradle of my childhood!
Ah! Ah! I can see it!
(angrily)
Very well! I shall follow your order!
I shall yield to the same anger that inflames you!
I go now to sacrifice the victim!
Blessed shade, be calm!

Il barbiere di Siviglia
(Der Barbier von Sevilla)
2. Akt, Nr. 18, Arie

Graf Almaviva *(zu Bartolo)*
Gib auf dein Ringen,
reiz nicht meinen Zorn;
nicht länger sticht der Dorn
deiner großen Grausamkeit.

Kleinmut und Zorn
nimmermehr siege
über die wahre, reine Liebe
dieser traurigen Schönen.

(zu Rosina)
Und du, vergiss dein Leid
erduldet hast du barbarisches Joch
des bösen Tyrannen, nun jedoch
soll Freude statt der Angst regiern.
Dein Gatte wird dich sicher führn
jubelnd in selige Freiheit.

(zum Offizer und den Soldaten)
Teure Freunde… Dieser Bund,
soll uns auf ewig einen.

Ach, unter allen liebenden Herzen
ist keines froher, schwelgt mehr im Glück
als meins. Verweile, Augenblick!
Meiner großen Wonne, der reinen.

El poeta calculista
(Der gewitzte Dichter)
Nr. 8, Rezitativ und Arie

Der Dichter
Listig schmied' ich meine Ränke.
Man nehme ein Theater, prächtig, pittoresk.
Veredle die Bühne durch brausenden Strom.

Und im kühlen Hain
zwitschern süß und lieblich
tausend Vögelein.

Hernach, hübsch bissig, auf dass es gelinge,
Auftritt Kritiker und Schreiberlinge.

Ein wenig Klerus ist vonnöten,
nebst Rechtsverdrehern
und anderen Tröten, die Unheil stiften,
und ihre Taten, im Wachen wie im Schlafen,
soll'n ihre Worte Lügen strafen.

GIOACHINO ROSSINI
Il barbiere di Siviglia
Libretto: Cesare Sterbini
Atto II, N.18, Aria

Il Conte d'Almaviva *(a Bartolo)*
8 Cessa di più resistere,
non cimentar mio sdegno:
spezzato è il giogo indegno
di quanta crudeltà.

Della beltà dolente,
d'un innocente amore
l'avaro tuo furore
più non trionferà.

(a Rosina)
E tu, infelice vittima
d'un reo poter tiranno,
sottratta al giogo barbaro,
cangia in piacer l'affanno
e in sen d'un fido sposo
gioisci in libertà.

(all'ufficiale ed ai soldati)
Cari amici, questo nodo
sempre a lei mi stringerà.

Ah il più lieto, il più felice
è il mio cor de' cori amanti!
Non fuggite, o lieti istanti
della mia felicità.

MANUEL GARCÍA
El poeta calculista
Libretto: Anon.
Nº 8, Recitado y Aria

El Poeta
9 Formaré mi plan con cuidado.
Pondré un teatro brillante, pintoresco.
Hermoseado de un río caudaloso.

Y entre los arbolados
mil avecillas
que cantan dulcemente.

Después saldrán por orden a la escena
mordaces críticos y escritores.

También varios curiales
estafadores de los litigantes
con otros personajes que en el mundo
sirven de estorbo
y todo cuanto dicen con inicuas acciones,
con inicuas acciones contradicen.

Il barbiere di Siviglia
(The Barber of Seville)
Act II, No.18, Aria

Count Almaviva *(to Bartolo)*
Cease further resistance;
do not risk my displeasure.
Broken is the degrading yoke
that was so cruel.

No longer will your
frenzied avarice triumph
over the innocent love
of that sad beauty.

(to Rosina)
And you, unhappy victim
of an evil, despotic power,
rescued from the barbarous yoke,
change the anguish into pleasure
and in the bosom of a faithful husband
rejoice in freedom.

(to the officer and the soldiers)
Dear friends, this bond
will always link me to her.

Ah, my heart is the gladdest,
the happiest of all loving hearts!
Do not fly, glad moments
of my happiness.

El poeta calculista
(The scheming poet)
No.8, Recitative and Aria

The Poet
I'll plan things very carefully.
I'll have a wonderful, picturesque theatre,
its beauty enhanced by a fast-flowing river.

And a woodland
with a thousand little birds
all singing sweetly.

Then I'll bring out on stage in turn
some scathing critics and writers.

We'll need some priests as well,
some swindling lawyers
and other trouble-makers,
and everything they say
they'll contradict with their wicked deeds.

Il barbiere di Siviglia
(Le Barbier de Séville)
Acte II, Nº 18, Air

Le Comte Almaviva *(à Bartholo)*
Cesse de résister
ne provoque pas mon dédain :
le joug indigne
de tant de cruauté est brisé.

D'une belle désolée,
d'un amour innocent
ta fureur avare
ne triomphera plus.

(à Rosine)
Et toi, malheureuse victime
d'un affreux pouvoir despotique,
libérée d'un joug barbare,
change en plaisir tes larmes
et, dans les bras d'un époux fidèle,
réjois-toi de la liberté.

(à l'officier et aux soldats)
Chers amis, ces liens
m'uniront à jamais à elle.

Ah, mon cœur est le plus content,
le plus heureux de tous les cœurs aimants.
Ne fuyez pas, ô joyeux instants
de mon bonheur.

El poeta calculista
(Le poète calculateur)
Nº 8, Récitatif et Air

Le Poète
Je tramerai mon plan avec soin.
Je monterai un théâtre brillant, pittoresque,
agrémenté d'une puissante rivière.

Et parmi les futaies,
un millier d'oiseaux
chanteront doucement.

Puis, des critiques cinglants et des écrivains acerbes
entreront tour à tour en scène.

Il y aura aussi divers membres de la curie,
de ceux qui bernent les plaideurs,
et d'autres personnages qui contrarient le monde
et désavouent par de nouveaux abus
ce qu'ils avaient déterminé d'abord par des
actes iniques.

Dann braucht's natürlich für mein Stück
den feinen Galan, der alle entzückt.
Der tanzt und sagt seiner Bien-aimée:
"Mademoiselle, à votre pied."
Der tanzt und sagt seiner Bien-aimée:
"Mademoiselle, à votre pied."
Dazu ein Mädchen, Allerweltsgesicht,
die zum Gebet sich grad anschickt.
Ein Kavalier, der hurtig stutzt,
und, hopp!, sie frech am Rocke zupft.

Ein alter Heuchler, der nimmermüde
gegen die Liebe wettert und wütet.
Gegen die Liebe wettert und wütet;
auf frischer Tat als doppelzüngig überführt,
noch nicht einmal flüchtig Reue verspürt.

Ein Sto-Sto-Sto-Sto-Stotterer
der no-no-no-no-noch
nicht sagen kann: Ge-ge-ge-ge-genau.
Und einen Narr, der schreit nicht wenig:
"Ich bin Marquis, was sag' ich, König!"

Dann braucht's natürlich für mein Stück, *usw.*

Ein alter Heuchler, der nimmermüde, *usw.*

Eine tränenreiche Dame:
"Oje, ach weh!", die schluchzt in einem fort.
Und eine heiter und vergnügt:
"Hihihihihihi", ihr Kichern nie versiegt.

Ein Sto-Sto-Sto-Sto-Stotterer,
der nicht sagen kann: Ge-ge-ge-ge-genau.
"Ich bin Marquis, was sag' ich, König."

Mit Figuren solcherart
sahne ich den Hauptpreis ab.
Und alle Welt verneigt
sich vor dem großen Dichtergeist.

En mi comedia juntamente
un currutaco he de poner.
Que baile y diga a su querida:
"Mademoiselle, à votre pied."
Que baile y diga a su querida:
"Mademoiselle, à votre pied."
Una muchacha de las muchas,
que se pasean a la oración.
Un caballero que se para.
Chis, chis, le tira del faldón.

Un viejo hipócrita que siempre
declama en contra del amor.
Declama en contra del amor,
y es en el fraude sorprendido,
mas no le causa algún rubor.

Un tar-ta-ta-ta-ta-mudo
que aún no no no no puede
de-de-de-decir tu-tu-tu-tuve ra-ra-ra-razón.
También un loco que vocea:
"Yo soy marqués, el rey soy yo."

En mi comedia juntamente, *etc.*

Un viejo hipócrita que siempre, *etc.*

Una señora muy llorosa.
"Jun-jun" no para de llorar.
Otra que alegre se presenta,
siempre está ja ja ja, ja ja ja, ja ja ja, ja ja ja.

Un tar-ta-ta-ta-mudo que no puede
decir tu-tu-tu-tuve ra-ra-razón.
"Yo soy marqués, el rey soy yo."

Con estos y otros personajes
mi producción asombrará.
Y en adelante todo el mundo
el gran poeta me dirá.

My play will need
a fine dandy, too,
to dance and say to his lady love:
"Mademoiselle, à votre pied."
To dance and say to his lady love:
"Mademoiselle, à votre pied."
Then a girl, the kind you see
at the hour of prayer.
A gentleman who stops
and, swish, swish, pulls on her skirt.

An old hypocrite who's always
railing against love.
He rails against love,
he's caught in the act of deception,
but isn't the least contrite.

A sta-sta-sta-sta-stammerer
who still c-c-c-can't
s-s-s-say, I w-w-w-was r-r-r-right.
And a madman who proclaims:
"I'm a marquis, I'm the king."

My play will need, *etc.*

An old hypocrite, *etc.*

A very lachrymose lady,
"Alas, alack", she can't stop weeping.
And another of cheery disposition,
always laughing, "Ha ha ha, ha ha ha."

A sta-sta-sta-sta-sta-mmerer who can't
say, I w-w-w-was r-r-r-right.
"I'm a marquis, I'm the king."

With these and other characters
my play will be a sensation.
And all the world will acclaim me
as a wonderful poet.

Dans ma comédie, il me faut
également mettre un godelureau
qui danse et dit à sa dulcinée :
"Mademoiselle, à votre pied."
Qui danse et dit à sa dulcinée :
"Mademoiselle, à votre pied."

Une jeune fille qui comme bien d'autres
se promène pendant la prière.
Un monsieur qui s'arrête
et tch, tch, la tire par la jupe.

Un vieil hypocrite qui sans cesse
pérore contre l'amour.
Pérore contre l'amour,
et qui, en voyant sa fausseté confondue,
n'en rougit même pas.

Un b-b-b-b-b-bègue
qui ne peut toujours p-p-p-p-pas dire
qu'il avait rai-rai-rai-raison.
Et aussi un fou qui vocifère :
"Je suis marquis, c'est moi le roi."

Dans ma comédie, il me faut, *etc.*

Un vieil hypocrite qui sans cesse, *etc.*

Une dame fort affligée.
"Ouin, ouin", elle n'arrête pas de pleurer.
Une autre qui se présente toute gaie,
et toujours fait "Ha ha ha, ha ha ha, ha ha ha, ha ha ha !"

Un b-b-b-b-bègue qui ne peut pas dire
qu'il avait rai-rai-rai-raison.
"Je suis marquis, c'est moi le roi."

Avec ces personnages et d'autres encore,
ma production fera sensation.
Et par la suite, tout le monde
dira de moi : "Quel grand poète !"

Ricciardo e Zoraide
(Ricciardo und Zoraide)
1. Akt, Nr. 7, Cavatina

Ricciardo
Solange sie mir treu verbunden,
solang mich führt der Freundschaft Hand,
solange, Herz, vertraue unverwandt:
Sie wird doch endlich die Meine.

Gemeinsam wolln wir triumphieren
und trotzen dem grausamen Los.
Liebe, mit mächtigem Stoß,
zerreiß die Fesseln, vereine.

Oh, welch innig-schöne Freude,
wenn endlich sie an meiner Seite.
Ein süßer Seufzer die Brust mir weite,
wenn meine Liebe ich ihr schwör.
Oh, süßer Gedanke, mich betör':
Vertreib alles bittere Leid
aus meinem Herzen, bring Seligkeit.

Übersetzungen:
Gudrun Meier 2, 3;
Anne Thomas 1, 4, 5, 7–10;
Anne Schneider 6

GIOACHINO ROSSINI
Ricciardo e Zoraide
Libretto: Francesco Berio di Salsa
Atto I, N.7, Cavatina

Ricciardo
10 S'ella mi è ognor fedele,
se l'amistà mi è guida,
quest'alma non diffida
di possederla ancor.

Trionferemo insieme
di sì tiranna sorte,
e barbare ritorte
saprà spezzar amor.

Qual sarà mai la gioia,
allor che a lei d'accanto,
versando un dolce pianto,
d'amor le parlerò,
se nel pensarlo solo
ogni più acerbo duolo
già nel mio sen cessò?

Ricciardo e Zoraide
(Ricciardo and Zoraide)
Act I, No.7, Cavatina

Ricciardo
If she is still loyal to me,
if friendship is my guide,
I have no doubts in my soul
that she will be mine again.

Together we shall triumph
over merciless fate,
and love will shatter
the cruel bonds that bind us.

What joy shall I feel,
when I am by her side
and, shedding a sweet tear,
speak to her of love,
if at the very thought,
every bitter sorrow
has already faded from my heart?

Translations:
Susannah Howe 1, 2, 4–7, 9, 10;
Andrew Huth 3;
© 1982 Phonogram International BV Baarn 8

Ricciardo e Zoraide
(Ricciardo et Zoraide)
Acte I, n° 7, Cavatine

Ricciardo
Si elle m'est toujours fidèle
et si l'amitié est mon guide,
mon âme ne doute pas
de pouvoir encore la conquérir.

Nous triompherons ensemble
d'un sort si tyrannique,
et l'amour saura briser
nos chaînes barbares.

Quelle ne sera pas ma joie
lorsqu'auprès d'elle,
versant de douces larmes,
je lui parlerai d'amour,
si rien qu'en y songeant
toutes les peines cruelles
ont déjà disparu de mon cœur ?

Traductions :
David Ylla-Somers 1–3, 5, 6, 9, 10 ;
© 1982 Phonogram International BV Baarn 8

LES MUSICIENS DU PRINCE – MONACO

Violin I
Andrés Gabetta (Concertmaster)
Catherine Van de Geest
Francesco Colletti
Pablo Valetti
Jayne Spencer
Ágnes Kertész

Violin II
Nicolas Mazzoleni
Luca Giardini
Svetlana Fomina
Joseph Tan
Chiara Zanisi

Viola
Patricia Gagnon
Emanuele Marcante
Bernadette Verhagen
Livia Baldi

Cello
Robin Michael
Leonhard Bartussek
Antonio Papetti

Double Bass
Vanni Moretto
Maria Vahervuo

Oboe
Andrea Mion
Yong-Cheon Shin

Flute
Anne Parisot
Rebekka Brunner

Clarinet
Francesco Spendolini
Isaac Rodriguez

Bassoon
Benjamin Aghassi
Tomasz Wesolowski

Trumpet
Thibaud Robinne
Sebastian Schärr

Horn
Erwin Wieringa
Emmanuel Frankenberg
Wijma Renske
Pepe Reche

Trombone
Valerio Mazzucconi
Fabio De Cataldo
Susanna Defendi

Baroque Harp
Tiziana Tagliani Zanetti

Mandolin
Eduard Iniesta Torres

Guitar
Eduard Iniesta Torres

Executive Producer:
Cecilia Bartoli

Recording Producer:
Arend Prohmann

Recording Engineer:
Philip Siney

Recording Editor:
Arend Prohmann

Musicological Research:
Gianluca Capuano

Recording Location:
Auditori, Girona, 8–15 January 2018

Editions:
Giulietta e Romeo – © Renzo Bez Parnassus 2016; Armida – Charles S. Brauner & Patricia B. Brauner, © G Ricordi & Co. (London) Ltd; Il barbiere di Siviglia - Patricia B. Brauner, © Bärenreiter; Ricciardo e Zoraide – Federico Agostinelli & Gabriele Gravagna, © G Ricordi & Co. (London) Ltd

Introductory Note:
Markus Wyler

Note References:
James Radomski, *Manuel Garcia (1775–1832): Chronicle of the Life of a* bel canto *Tenor at the Dawn of Romanticism* (OUP, 2000);
with thanks to Gianluca Capuano for his contribution.

Introductory Notes & Translations
© 2018 Decca Music Group Limited

Photos of Javier Camarena:
Amanda Nikolic

Photo of Cecilia Bartoli & Javier Camarena: Igor Studio

Maps:
Jessie Bayliss

Images:
Public Domain (Manuel García Sr.); Wellcome Collection (Manuel García Jr.); Courtesy of Cecilia Bartoli (Maria Malibran); Bernard-Romain Julien (Pauline Viardot)

Design:
Matt Read @ Combustion Ltd

Product Manager:
Sam Le Roux

CECILIA BARTOLI – MUSIC FOUNDATION